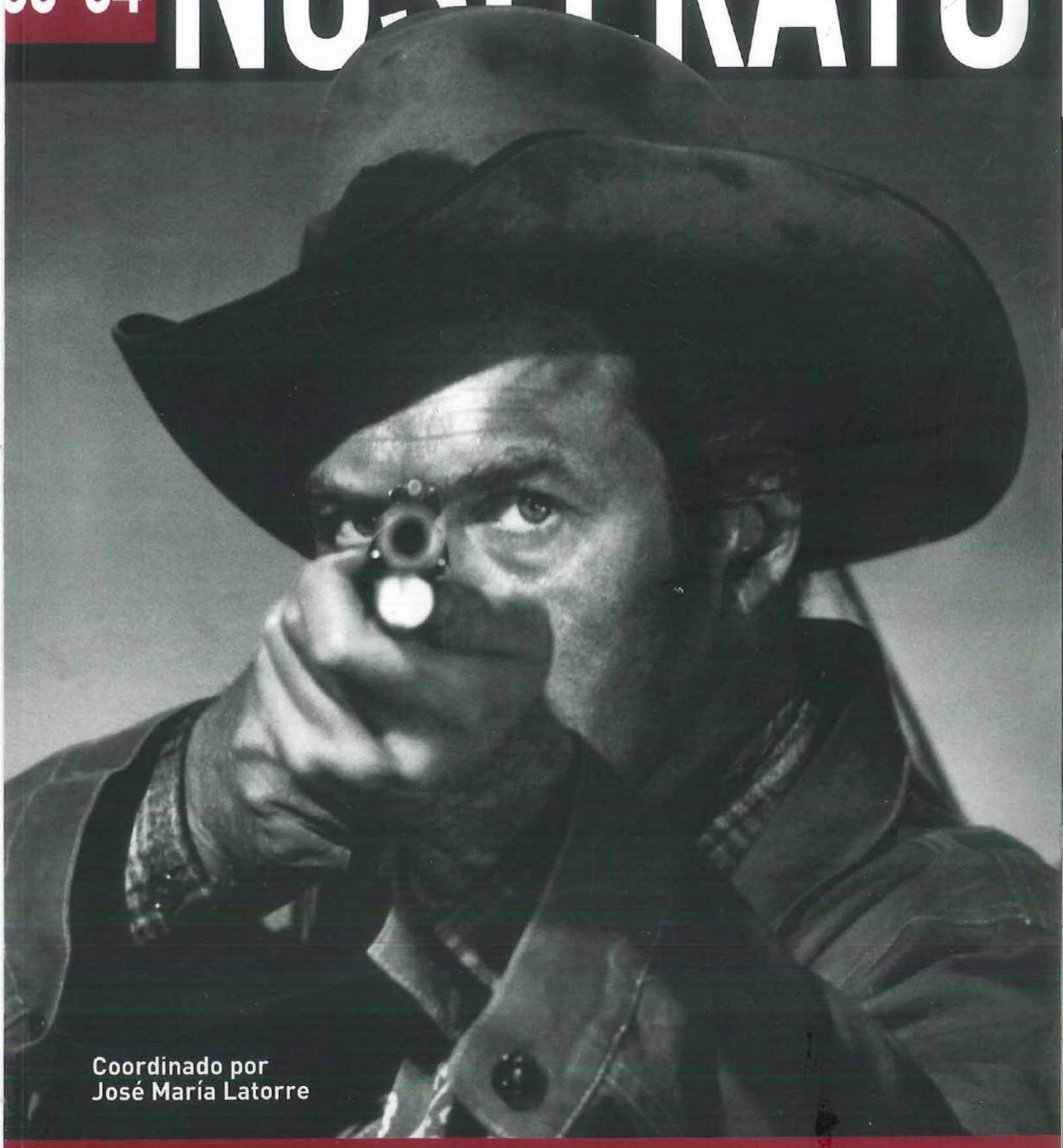
Revista de cine

Octubre 2006 - 11,20€

53-54

NOSFERATU



Coordinado por
José María Latorre

La "generación de la violencia" del cine norteamericano

Dirección:

Donostiako Udala
Ayuntamiento de San Sebastián

DONOSTIA KULTURA

Equipo de redacción:
Donostia Kultura,
Jesús Angulo,
Txema Muñoz,
Lucía Olaciregui,
Carlos J. Plaza y
Antonio Santamarina

Fuentes iconográficas:
Álbum,
Archivo Carlos Aguilar

Traducciones de euskera
e inglés: Bitez

Traducciones del italiano
(artículos de Aldo Viganò y
Renato Venturelli):
Carlos Aguilar

Diseño, maquetación,
portada, digitalización
de imágenes y arte final:
Ytantos

Imprime: Gráficas ORVY
(Hernani)

Dep. Leg: SS-733-89
I.S.S.N.: 1131-93722-00053

Nosferatu es una publicación de
Donostia Kultura
Plaza de la Constitución, 1
20003 DONOSTIA-
SAN SEBASTIÁN
Tf.: +34 943 48 11 57
Fax: +34 943 43 06 21
E-mail:
cinema_cinema@donostia.org

Foto de portada:
Winchester 73
(*Winchester 73*;
Anthony Mann, 1950)

DISTRIBUYE
PAIDÓS

Mariano Cubí, 92 - 08021
BARCELONA
Tfno.: 93 241 92 50

Revista de cine

NOSFERATU

índice

4 La "generación de la violencia" del cine norteamericano. José María Latorre

7 Richard Fleischer. La mirada de la cámara. José María Latorre

15 La violencia en el cine de Samuel Fuller. La vida y la muerte, en una palabra la emoción. Aldo Viganò

23 Horizontes de violencia. Las ciudades, el oro y los héroes en los westerns de Anthony Mann. Àngel Quintana

32 Robert Aldrich. Renato Venturelli

40 Un intruso entre los nuestros. El extraño caso de Richard Brooks. Hilario J. Rodríguez

50 Formas de la violencia en el cine de Nicholas Ray. José Enrique Monterde

58 Don Siegel. Un campo de minas. Quim Casas

68 La balada del grupo salvaje. Tino Pertierra

75 El cine bélico y la "generación de la violencia". La guerra: el alucinado territorio del horror físico y moral. José Antonio Jiménez de las Heras

82 Daños colaterales. La "generación de la violencia" y el cine de Hollywood. Antonio José Navarro

93 América violenta. Antonio Weinrichter

99 La violencia en la "generación de la televisión". Antonio Castro

105 Postrimerías de otra generación perdida. Una conversación con Hans Feuermann. Carlos Losilla

116 Conciencia e identidad. La comunidad negra en el cine de la "generación de la violencia". Felipe Cabrerizo

124 Las armas de Clint Eastwood. Ricardo Aldarondo

129 La re-espectacularización de la violencia. De la crisis del clasicismo a la estética de la posmodernidad. Roberto Cueto

DIEZ FILMES "FUNDACIONALES"

138 They Live by Night (Nicholas Ray, 1947). Àngel Quintana

140 Llamad a cualquier puerta (*Knock on Any Door*; Nicholas Ray, 1948). Joan Pons

142 Raw Deal (Anthony Mann, 1948). Antonio José Navarro

144 On Dangerous Ground (Nicholas Ray, 1950). Carlos Losilla

146 The Narrow Margin (Richard Fleischer, 1951). Quim Casas

148 Deadline USA (Richard Brooks, 1952). Quim Casas

150 Manos peligrosas (*Pickup on South Street*; Samuel Fuller, 1953). José María Latorre

152 El beso mortal (*Kiss Me Deadly*; Robert Aldrich, 1955). Joan Pons

154 Semilla de maldad (*The Blackboard Jungle*; Richard Brooks, 1955). José Enrique Monterde

156 Baby Face Nelson (Don Siegel, 1957). Hilario J. Rodríguez

DOCE FILMES DESTACADOS

160 El hombre de Laramie (*Man from Laramie*; Anthony Mann, 1955). Hilario J. Rodríguez

162 La muchacha del trapecio rojo (*The Girl in the Red Velvet Swing*; Richard Fleischer, 1955). Antonio Santamarina

166 Sábado trágico (*Violent Saturday*; Richard Fleischer, 1955). Zigor Etxebeste Gómez

168 Rebelde sin causa (*Rebel Without a Cause*; Nicholas Ray, 1956). Pablo Fernández

170 Forty Guns (Sam Fuller, 1957). José María Latorre

172 Impulso criminal (*Compulsion*; Richard Fleischer, 1959). Àngel Quintana

174 Underworld U.S.A. (Sam Fuller, 1960). José María Latorre

176 Corredor sin retorno (*Shock Corridor*; Sam Fuller, 1963). Zigor Etxebeste Gómez

178 A sangre fría (*In Cold Blood*; Richard Brooks, 1967). Carlos Losilla

180 Brigada homicida (*Madigan*; Don Siegel, 1968). José Enrique Monterde

182 El estrangulador de Boston (*The Boston Strangler*; Richard Fleischer, 1968). Pablo Fernández

184 El emperador del norte (*Emperor of the North*; Robert Aldrich, 1973). Antonio José Navarro

186 Filmografía seleccionada. José María Latorre

204 Apuntes dispersos para una bibliografía. Carlos Losilla

208 Abstracts

211 Índices

La "generación de la violencia" del cine norteamericano

José María Latorre

Bigarren Munduko Gerra, Koreako Gerra, "Sorginen ehiza", ikara nuklearra..., gertaera gatazkatsu horiek guztiak Estatu Batuetako historiaren denbora oso laburrean jazo ziren, baina eragin erabakigarria eduki zuten Estatu Batuetako zineman eta hainbat zuzendariren lanetan zehazki: indarkeriaz egin duten tratamenduagatik izen hau hartu dute: "indarkeriaren belaunaldia".

Nicholas Ray con James Dean durante el rodaje de **Rebelde sin causa**

Robert Aldrich nació en 1918; Richard Brooks en 1912; Richard Fleischer en 1916; Samuel Fuller en 1911; Anthony Mann, en 1906; Nicholas Ray en 1911; Donald Siegel en 1912. Los siete fueron los principales realizadores de la que dio en ser llamada "generación de la violencia" del cine norteamericano; unos cineastas conocidos por su interés por tratar la temática de la violencia en sus diferentes formas y manifestaciones, tanto en el espacio social como en el individual o en el ámbito institucional; y también dentro de los géneros, que todos ellos practicaron. Su debut como realizadores tuvo lugar en una época marcada por el recuerdo de la Segunda Guerra Mundial y la inadaptación de los ex combatientes a la sociedad civil, por la Guerra de Corea, por la Guerra Fría, por la "Caza de brujas" macartista y por el cambio de costumbres que fue teniendo lugar en la nación a partir de los primeros años cincuenta. Una época conflictiva (en lo que se parece a todas las épocas por las que ha pasado la Humanidad, incluida, ¡y cómo!, la presente) pero que se hizo notar en la mayor parte de los filmes que realizaron. Eso no significa que estos fueran intercambiables, pues cada cineasta tenía su propia personalidad, su propio estilo e incluso posturas distintas sobre el tema, cuando no antagónicas, pero no cabe duda de que sus obras poseen algunos elementos comunes ni de que, analizadas en su conjunto, ofrecen uno de los capítulos más brillantes de la historia del cine estadounidense.

El gusto de Robert Aldrich por las angulaciones forzadas, por los picados y los contrapicados, sobre todo en su primera época como realizador, llevó a algunos críticos a hablar de barroquismo como figura de estilo, haciendo de él una especie de émulo de Orson Welles (una etiqueta como cualquier otra), lo cual, como suele suceder cuando se busca ese tipo de relaciones de parentesco, no hizo sino oscurecer su personal manera de plantear y afrontar la violencia. Con el paso de los años se decantó hacia un formalismo más estandarizado. Richard Brooks era mucho más discursivo: de talante liberal, amante de los guiones "de hierro", le gustaba forzar los relatos hasta llevarlos al terreno de lo excesivamente explícito, y nunca abandonó su gusto por convertir sus filmes ambientados en el pasado en metáforas sobre la sociedad de su tiempo (lo que los fecha en una época bien concreta, para lo mejor y lo peor) ni por observar el efecto de las ideologías sobre la conducta de sus personajes. Richard Fleischer fue quizás el más interesado por expresar el tema de la violencia por medio de la construcción de los encuadres, y el que mejor supo armonizar la forma en función del contenido, hasta el punto de que muchas veces era este lo que determinaba aquella. A Samuel Fuller, como es notorio, le agradaban los planteamientos originales, lo cual se solía concretar en los arranques de sus películas, donde con frecuencia se concentraba (o se resumía) su intención; en líneas generales, tal vez confiado en que la vitalidad de sus rodajes se haría notar en el resultado, no solía cuidar demasiado el montaje. Anthony Mann se hizo un nombre en el *western* por haber realizado varios que pertenecen a lo mejor legado por el género, y a través de ellos fue articulando un discurso personal y coherente en torno a la violencia (reforzado por sus aportaciones al *film noir*, al cine bélico o al *thriller*), que en algunos tuvo al actor James Stewart como portavoz. Nicholas Ray estuvo particularmente interesado en la idea de la violencia juvenil enfrentada a la violencia institucional, terreno en el que entregó varios importantes filmes (a veces lastrados por un lirismo un tanto forzado que, no obstante, le hizo ganarse muchas simpatías). De Donald Siegel se recuerda su gusto por la narración directa, sintética, y su escasa tendencia a la digresión (en lo que se asemejaba a Fuller), aparte de, sin salir del tema, por haber entregado uno de los personajes más discutidos del cine estadounidense de los setenta: el inspector Harry Callahan, conocido como Harry "el sucio".

Robert Aldrich falleció en 1983; Richard Brooks, en 1992; Richard Fleischer, en 2006; Sam Fuller en 1997; Anthony Mann, en 1967; Nicholas Ray, en 1979; Donald Siegel, en 1991. Ya son, pues, Historia. Los siete directores protagonizan este número especial de *Nosferatu*, pero no están solos en nuestro recorrido por el paisaje de la violencia cinematográfica en los Estados Unidos: a su lado figuran, en papeles menores, pero no por ello menos significativos, otros como Joseph H. Lewis y Phil Karlson, y los pertenecientes a la llamada "generación de la televisión", también interesados por el tratamiento de la violencia. Es lógico que así sea, y con estas palabras llega el momento de presentar el número.

Aldrich, Brooks, Fleischer, Fuller, Mann, Ray y Siegel son objeto de artículos en los que se analiza su obra a la luz de esta temática, que tanta importancia adquirió sobre todo desde los primeros años cincuenta. Como complemento, figuran dos artículos sobre su tratamiento en el cine bélico y en los *westerns* que rodaron, y otro donde se habla del marco social en el que nació su cine y donde todos se expresaron, con los cambios de costumbres de la población y el incremento de la violencia urbana. Si bien los siete se han distinguido por su fuerte personalidad, no estuvieron solos en su andadura. Por ello he creído oportuno incluir un artículo sobre la posible relación de estos cineastas con los de la inmediata "generación de la televisión", quienes trataron la temática de una manera diferente (y en determinados casos más atentos a las ideologías), y otro sobre la influencia y el reflejo de ese cine en la comunidad de color, tan significativa dentro de los cambios a los

que he hecho referencia. Está claro asimismo que el eco de su trabajo se hizo notar en el cine que otros estaban realizando simultáneamente en los Estados Unidos, hasta el extremo de que se puede hablar de vasos comunicantes. A ello se dedica un artículo que ayuda a describir mejor el paisaje cinematográfico así creado. Pero el trazado no sería completo si no hubiera otras tres aportaciones: en una se analiza con mayor detenimiento la obra de los siete más allá de su época inicial, cuando algunos de ellos fueron incluso víctimas de la dispersión y de los cambios estructurales de Hollywood, y otros, en cambio, siguieron entregando grandes filmes dentro de su línea; en el segundo se trata de ver la existencia de posibles herederos suyos, tanto ideológicos como formales (es evidente que Clint Eastwood debe figurar en él en un lugar destacado, y no sólo por su vinculación con Donald Siegel); y en el tercero se intentan detectar las posibles huellas de los siete en el cine actual en relación siempre con la temática de la violencia.

La mayor complicación ha provenido de la selección de filmes para comentar aparte de los artículos, dada la abundancia de títulos que merecían figurar allí, teniendo el cuidado de no rebasar el espacio del que disponíamos. Desde el primer momento decidí dividirlos en dos grupos: filmes "fundacionales", por así llamarlos, importantes en los primeros pasos de estos cineastas, y otros que pertenecieran a una especie de "cuadro honorífico", donde deberían estar los más importantes o significativos. El propósito inicial era reunir quince filmes "fundacionales" y veinticuatro para el otro apartado. Sin embargo, eso hacía sobrepasar el espacio asignado. Por ello, las listas fueron reduciéndose hasta alcanzar la cifra definitiva de diez, en el primer caso, y doce en el segundo. Y elegir diez filmes "fundacionales" y doce para el "cuadro de honor" no fue una tarea fácil. Como siempre sucede, cada cual haría sus propias listas, y debo decir que la elección ha sido responsabilidad mía. Dado que en ambas debía figurar al menos un film de cada realizador, tuve no pocas dudas a la hora de elegir un título en lugar de otro (hubo algunos que siempre estuvieron en ellas). Discutible o no (todo es discutible), me parece que los veintidós son imprescindibles. Es obligado indicar que evité incluir "los de siempre" en el "cuadro de honor", lo cual me llevó a excluir, por ejemplo, y lo lamento, filmes como **Los vikingos** (*The Vikings*; Richard Fleischer, 1958), **Los profesionales** (*The Professionals*; Richard Brooks, 1966), **El estrangulador de Boston** (*The Boston Strangler*; Richard Fleischer, 1968) y **El estrangulador de Rillington Place** (*Ten Rillington Place*; Richard Fleischer, 1970), que podían ser sustituidos por otros, aunque quise mantener **Rebelde sin causa** (*Rebel Without a Cause*; Nicholas Ray, 1956) e **Impulso criminal** (*Compulsion*; Richard Fleischer, 1959), a causa de su importancia histórica y su representatividad, que los hacen "obligados". Dos últimas cuestiones: si en el cuadro figura **Brigada homicida** (*Madigan*; Donald Siegel, 1968) es porque con el tiempo ha adquirido cierto peso mítico entre las nuevas generaciones, y si seleccioné **El hombre de Laramie** (*The Man from Laramie*; Anthony Mann, 1955) en lugar de otro *western* de este realizador fue después de reflexionar no poco sobre ello; la única explicación es que se trata del que prefiero, junto a **Tierras lejanas** (*The Far Country*, 1955), si bien el más prestigioso es **El hombre del Oeste** (*Man of the West*, 1958), y sólo había espacio para uno. Al final se incluyen las habituales filmografía (seleccionada) y bibliografía.

Richard Fleischer

La mirada de la cámara

José María Latorre

*Richard Fleischer-enak dira Estatu Batuetako zinemaren "indarkeriaren belaunaldia" delakoko kideek filmatutako pelikula onenetako batzuk, hala loraldi-garaian, nola hurrengo urteetan. **Violent Saturday** (1955), **The Girl in the Red Velvet Swing** (1955), **The Vikings** (1958), **Compulsion** (1959), **The Boston Strangler** (1968), **Ten Rillington Place** (1970), **Mandingo** (1975), **The New Centurions** (1972)... Bere estiloaren ezaugarri nabarmenena enkoadratze ia analitikoak hautatuz eta planoaren edukiaren zein plangintzaren bidez indarkeria tratatzeko era da.*

En sus primeros años como realizador, Richard Fleischer se encargó de rodar varios modestos filmes de serie B en los que figuraban nombres como Anthony Mann –coautor del argumento de **Follow Me Quietly** (1949); se asegura que también intervino en la filmación–, Richard Quine –actor en **The Clay Pigeon** (1949)–, Robert Altman –coautor del argumento de **Bodyguard** (1948)–, Stanley Kramer, Robert Aldrich, Carl Foreman y Dimitri Tiomkin, respectivamente, productor, ayudante de dirección, guionista y compositor de la música para **So This Is New York** (1948). No trato de contribuir a la mitificación de la serie B, que poco parece necesitarlo ya, pero está claro que se trataba de una parcela de la producción donde trabajaban personas con talento. Observando las películas que realizó Anthony Mann en aquella misma época (y otras de Nicholas Ray) se advierte la coincidencia de algunos nombres en los equipos, que trabajaban contratados por los estudios

Los diablos del Pacífico

(incluso por los pequeños, como era el caso de la R.K.O. o la Eagle Lion): el montador Alfred De Gaetano, el director artístico Albert S. D'Agostino, los directores de fotografía Guy Roe, Jack Mackenzie y George E. Diskant, el músico Paul Sawtell... Sin embargo, los primeros filmes de Fleischer y de Mann (por no hablar de los de Ray) se asemejan poco, pese a tratarse de relatos policiacos que en algunas ocasiones hasta comparten ciertos rasgos comunes (por lo general, los escenarios elegidos para los desenlaces), una señal inequívoca de que sus personalidades eran bien diferentes: a Mann parecía interesarle ante todo la progresión rítmica, hallar la mejor posibilidad narrativa que le ofrecía cada historia, mientras que Fleischer se preocupaba de expresarla por medio de la elaborada construcción de encuadres (él prefería llamarlo composición); para Mann, las calles y las casas de una ciudad eran un paisaje urbano (eso sí, siempre vivo), y Fleischer se proponía mostrar lo que se ocultaba tras ese paisaje. Dos formas distintas de realismo.

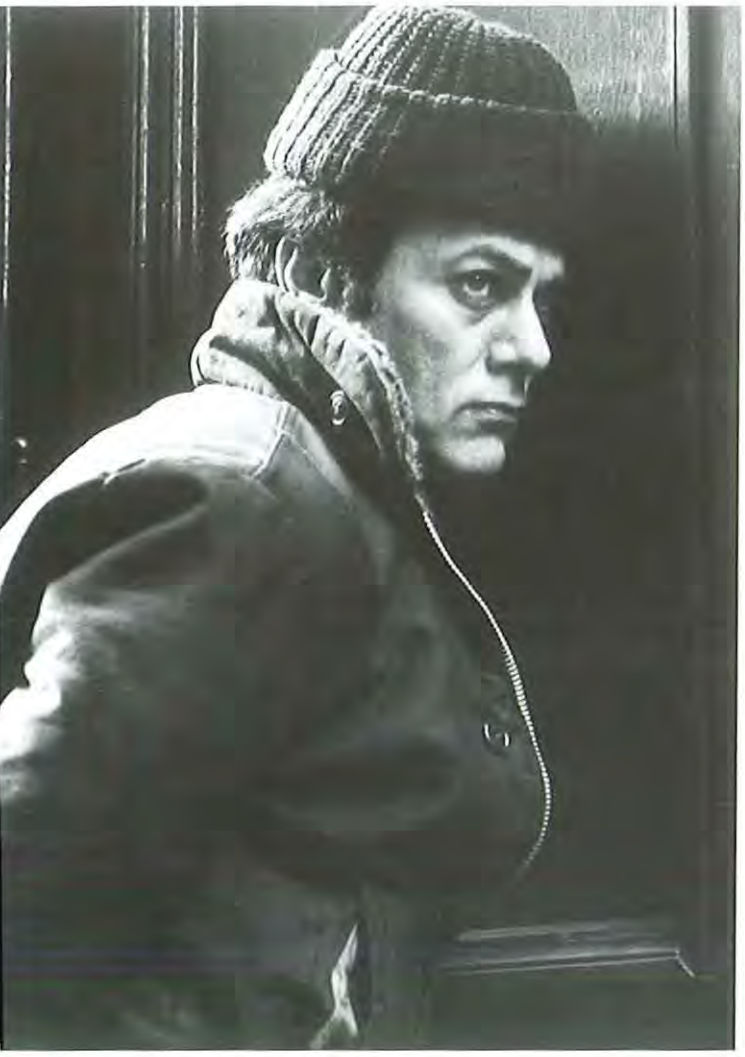
"En el rodaje trato de que el ángulo de la cámara escogido añada algo a lo que estoy tratando de decir a través de los actores o del argumento; la composición del encuadre ayuda a la historia a través de las emociones que provoca o a través de un cierto sentimiento abstracto difícil de definir. Lo cierto es que por la colocación de los actores y la relación entre ellos se puede transmitir cierta emoción independiente de la historia. Así que soy muy cuidadoso en este aspecto, puesto que creo en la propia fuerza del fotograma".

El paisaje de esos primeros filmes rodados por Fleischer está poblado por falsos culpables, testigos protegidos, asesinos en serie, atracadores y falsificadores de moneda, un tipo de personajes que siguieron atrayendo al cineasta en años posteriores: **Sábado trágico** (*Violent Saturday*, 1955), **El estrangulador de Boston** (*The Boston Strangler*, 1968), **El estrangulador de Rillington Place** (*Ten Rillington Place*, 1970). Un universo violento al que se aproximó con la firmeza de quien no elude mirar los hechos de frente y, a un tiempo, sus implicaciones sociales y

Veinte mil leguas de viaje submarino

sus explicaciones psicológicas. En **Follow Me Quietly**, por ejemplo, se trata de un asesino en serie, de quien se dice que *"le divierte matar gente"* y que suele actuar en los días de lluvia; en cierto momento, el asesino mata al director de un periódico: este se encuentra trabajando sentado a su mesa y la sombra del homicida se proyecta en la pared; una vez cometido el crimen (el periodista es arrojado por la ventana), resta un vacío poblado sólo por objetos: el encuadre queda sin actores, cuya ausencia se hace notar como una expresión de muerte. En **Barrabás** (*Barabbas*, 1962) sucede algo similar cuando Barrabás mata en la arena del circo al gladiador Torwald, no sin titubear a causa de los destellos que el sol arranca del medallón cristiano que le pende del cuello (propuesto como una figura retórica de manifestación de la conciencia): después de clavar la espada en el cuerpo de Torwald fuera del encuadre, Barrabás la extrae y la alza para saludar con ella al vociferante público; el hecho físico de la muerte se superpone a la idea de la vacilación, a la voz del escrúpulo moral, superados por lo contundente del momento, igual que sucede con la ausencia de actores en el mencionado encuadre de **Follow Me Quietly** (téngase en cuenta además el detalle de que ambos mueren en el decorado que los identifica: el circo, la redacción de un periódico). En este sentido, merece ser citada asimismo la muerte del capitán Waco en **Los diablos del Pacífico** (*Between Heaven and Hell*, 1956): un plano fijo en el que los soldados se van aproximando poco a poco al *jeep* donde está Waco; el primero que llega se vuelve a mirar a sus compañeros y mueve la cabeza indicando sin necesidad de articular ni una palabra que el capitán ha muerto. Momentos como esos revelan a un cineasta que selecciona con cuidado lo que debe figurar dentro del encuadre con objeto de transmitir una emoción que, como el propio Fleischer decía, puede ser independiente de la historia. *"Soy de los directores que siempre están mirando por el visor"*. Se habló de cámara-ojo a propósito de Dziga Vertov; Fleischer, en sus mejores filmes, era él mismo el ojo de la cámara. Y la mirada y los objetos a través de los que se mira (ventanas, claraboyas...) son figuras recurrentes en su cine, incluso en los filmes que no tienen la violencia como eje central: así, por ejemplo, la claraboya por la que el capitán Nemo observa el fondo del mar en **Veinte mil leguas de viaje submarino** (*Twenty Thousand Leagues Under the Sea*, 1954). Véase también el pánico de Barrabás a haberse quedado ciego con motivo del oscurecimiento del cielo: el temor a tener que dejar de mirar, a dejar de ver. La mirada y una forma de mirar: esos serían el tema principal y la característica mayor del cine de Fleischer.

Ya que he hablado de objetos vinculados con la figura de la violencia, no está de más recordar dos buenos apuntes, ambos pertenecientes a **Sábado trágico** –sin entrar ahora en la tranquilidad con que Robert Mitchum, en **Bandido** (*Bandido!*, 1954), hace estallar cartuchos de dinamita en un ambiente dominado



por una violencia aparatosa–: el inhalador que usa el gánster Dill, a quien interpreta Lee Marvin, el cual llega a producir un malestar casi físico, hasta el extremo de que se puede ver como un complemento de su personalidad a la vez que como un objeto agresivo; y la horca que el granjero *amish* Stadt le clava en la espalda a Dill: lo hace forzado por las circunstancias, en contra de sus creencias religiosas, y si recurre a ella como arma es porque se trata de una herramienta que forma parte de su entorno cotidiano. En este film figura también el otro extremo del tratamiento de la violencia en el cine de Fleischer: la agresión con la horca está filmada en un plano frontal en *scope* que relaciona directamente a uno y otro. El porqué de ese tratamiento diferente se encuentra en la naturaleza del relato, que no tiene relación con la investigación criminal de **Follow Me Quietly** ni con el retrato psicológico de **Barrabás**, ordenado en forma de itinerario físico y moral, ni con el ambiente bélico de **Los diablos del Pacífico**: en **Sábado trágico**, la irrupción de la violencia desequilibra la vida cotidiana en una comunidad que tiene poco de idílica: aunque hay no pocas zonas oscuras en la rutinaria existencia de sus habitantes, todos, incluido el pacífico granjero, se resisten a aceptar la invasión del desconocido, "del otro", en especial cuando este empuña una pistola. He aquí cómo la violencia se instala en la vida de unas personas que por principio la niegan; o cómo un problema inesperado que surge en una comunidad desenmascara la actitud colectiva de esta. Parece que me esté refiriendo asimismo a **El estrangulador de Boston**, donde el asesino Albert De Salvo es la consecuencia del medio en el que vive (la comunidad puritana de Boston: crímenes sexuales) y a **El estrangulador de Rillington Place**, que enfrenta violencia individual a violencia institucional. *"Me interesa el reflejo moral de la violencia y los efectos que produce. Debo decir que no soy una persona que esté a favor de la violencia, pero debe de haber algo oculto en mi naturaleza que hace que siempre me vea envuelto en películas muy violentas (...). La violencia nunca está puesta por sí misma, siempre hay una razón que la justifica. Por eso, en ese sentido, siempre hay un apoyo moral en su uso"*, declaró Fleischer. Hay ocasiones como estas en las que un film de ficción resulta más testimonial que un documental.

"Nunca muestro la violencia directamente, sino más bien las consecuencias de ella; casi la sugiero. Las consecuencias en sí son suficientes y ha habido gente que me ha contado escenas de mis películas que nunca se habían hecho y que, sin embargo, les habían sido sugeridas por aquello que habían visto. Para mí, es mucho más efectivo el sistema de mostrar las consecuencias y, al mismo tiempo, no resulta ofensivo".

Dos jóvenes de la alta sociedad en el Chicago de 1924, Artie Strauss y Judd Steiner, fascinados por las lecturas de Nietzsche y la idea del superhombre, asesinan a un niño en un parque con la intención de demostrar que tienen una inteligencia superior y eso será una garantía de su impunidad, pues además se trata de un crimen cometido sin móvil (no es extraño que Judd se desmaye en la sala del tribunal, durante el juicio, al oír las palabras de compasión que le dedica su amiga Ruth: una mente superior no puede ser compadecida, sólo admirada). El asesinato no aparece visualizado, y, sin embargo, se hace notar a lo largo de **Impulso criminal** (*Compulsion*, 1959). El objeto –¡otro objeto!– que los implica en el crimen son unas gafas que pierde Judd en el parque, las cuales aparecen junto al cadáver del niño. En principio, las gafas son el detalle que los apunta como culpables, el único nexo que los une al muerto, pero el tratamiento que da Fleischer al objeto se erige en un continuo recordatorio de lo sucedido: con ello logra que el crimen esté presente como idea, convertido en una suerte de *leitmotiv* visual: las gafas pertenecían al muerto y por lo tanto las gafas representan la muerte (la idea de la muerte se hace más intensa con ellas que durante la inspección del cuer-

po en el depósito de cadáveres). Por otra parte, **Impulso criminal** es el primer film de Fleischer donde, más allá de **La muchacha del trapecio rojo** (*The Girl in the Red Velvet Swing*, 1955) y de **Bandido,** la violencia institucional se manifiesta en paralelo a la violencia individual, como un completo fresco colectivo: en la actuación del fiscal hay más complacencia en el propósito de la venganza social (el castigo con la pena de muerte) que afán de justicia. Pero hay una escena que describe mejor que nada la tensa, incluso agobiante, atmósfera del film: Judd y Artie están en un bar con varios compañeros de universidad; Artie se entera de que la policía ha encontrado las gafas de Judd en el lugar del crimen y reacciona apretando con fuerza el vaso que tiene en las manos hasta romperlo, lo cual le provoca unos cortes; el encuadre en *scope* mostraba sólo a los amigos, pero coincidiendo con eso se llena detrás de ellos con un grupo de parejas entregadas a una danza frenética, precisamente "compulsiva". Es como una exigencia de la atmósfera de la escena. Algo así sucede con la sucesión de *travellings* que en **Los diablos del Pacífico** siguen al soldado Gifford en busca de ayuda: necesita correr, es una necesidad vital expresada con movimientos de la cámara que no muestran a los enemigos, sólo la expresión de esa necesidad.

En cierto sentido, **Impulso criminal** tiene un antecedente en **La muchacha del trapecio rojo**. Los dos se desarrollan en el pasado (uno, lo he dicho, en 1924; otro en 1906), se centran en un asesinato cometido por alguien que pertenece a un medio social elevado y en la composición de los planos hay un esfuerzo por hacer explícito el desequilibrio de los personajes. *"La composición visual de cada plano tiene que estar en función de lo que quieres decir o de lo que quieres contar. No debe ser un fin en sí mismo, digamos que no debe estar en función de un sentido dramático. Estudié arte dramático en Yale, y lo único que estudiamos durante seis meses fue cómo hacer composiciones dramáticas, es decir, los acto-*

Bandido

res fijos delante de la cámara, sin diálogos y sin movimiento, estudiando sólo el emplazamiento de la cámara, y aprendimos a hacer composiciones estáticas. Siempre lo he aplicado a mis films, de manera que la composición era un comentario dramático sobre un personaje determinado. Por ejemplo, si un personaje es culpable, harás una composición teniendo en cuenta que es culpable: no vas a acusarle dramáticamente, pero sí vas a tenerlo en cuenta formalmente". Con frecuencia, esas composiciones se complementan con los movimientos de la cámara dando lugar a momentos admirables, como el *travelling* que en **La muchacha del trapecio rojo** precede a Harry en la terraza del Madison Square Garden de camino a la mesa donde se encuentra la que será su víctima, el arquitecto Stanford White, que expresa la tensión del joven, a quien se acaba de ver librando una lucha interior ante la puerta del ascensor: la desdramatización del tono afecta a los hechos, no a los personajes, quienes viven en una tensión insoportable. Fleischer no filmó un melodrama, sino el análisis de un melodrama, del mismo modo que en la futura **Mandingo** (*Mandingo*, 1975) no filmaría un melodrama sureño, sino un rechazo frontal del arquetipo popularizado por el cine. El escenario de ese film es el de los grandes edificios sureños con porches de columnas y las plantaciones que lo rodean, pero no resulta fácil imaginar personajes más sórdidos que los plantadores descritos en él, ni mujeres más feas y desagradables que la blanca que vive con ellos. En **Mandingo** Fleischer no moraliza, muestra. Los comportamientos humanos (la inhumanidad de lo llamado humano) no son juzgados por el

La muchacha del trapecio rojo

Impulso criminal

cineasta, quien se limita a filmar con sequedad su impresión personal de lo que debió de ser la realidad de la esclavitud en los años inmediatamente anteriores a la Guerra de Secesión. En consecuencia, eso se prolonga incluso a la ambientación, a los movimientos de los personajes y a los de la cámara, así como a los encuadres, que provocan una sensación de claustrofobia, de ahogo, como si a cada plano le faltara "respiración": Fleischer no titubea en hacer que la cámara se balancee siguiendo el movimiento del cuerpo de un ahorcado, o en constatar fríamente cómo en una pelea entre dos individuos de color estos recurren a mordiscos y a sangrientos arañazos provocando la diversión de los blancos testigos de esa pelea. Cuando, retomando un momento memorable de **Sábado trágico** (citado antes), Hammond coge una horca para clavársela al mandingo Mede dentro de la caldera de agua hirviendo, lo que sobrecoge es la naturalidad con que se comete el acto, la autoridad que lleva implícita, la resignación de la víctima: el "impacto fuera de campo". Lo terrible es que, como sucede con la muerte del negro recién nacido, los motivos de la violencia se dan como aceptados por todos, sean del color que sean.

"Creo en algún tipo de destino, y lo que encontramos en films como ***Impulso criminal****,* ***Los vikingos*** *[The Vikings, 1958] o* ***Barrabás*** *es, más que una referencia religiosa, la predestinación de los perso-*

Los vikingos

najes de una u otra manera. Y este sentimiento, que es el de la tragedia griega, dramáticamente es algo muy valioso y útil que ayuda al sentimiento general del film. Por eso lo encontramos en casi todas mis películas. Creo que la moral de todo esto es que uno no puede escapar, haga lo que haga, a ese elemento del destino que siempre nos atrapa en algún momento (...). Los vikingos tenían unos dioses, y sobre la existencia de estos no había duda posible. Tenía que transmitir esa impresión al público. No era cuestión de que yo creyera en esas invocaciones, sino de que ellos, los hombres que yo trataba, creían en ellos. En la película que preparo ahora [Fleischer se refería a "Nightrunners of Bengal", que iba a rodar para Samuel Bronston; el proyecto no se llevó a cabo] *estamos trabajando en las creencias de los hindúes y mahometanos en contraposición con las cristianas, que no sólo son tan fuertes sino más que las de muchos cristianos en su fe. Esa fue una de las causas del motín".*

Resulta curioso que las aproximaciones de Fleischer al tema de las religiones estuvieran marcadas igualmente por el signo de la violencia. Al cineasta le agradaba explicar el hallazgo de las mencionadas gafas de **Impulso criminal** como una intervención divina, igual que hace el abogado defensor de los dos asesinos, prolongando su discurso sobre la predestinación. Pero la función de las gafas es, como he apuntado, servir de recordatorio del crimen: se erigen en un testigo mudo, en símbolo de la violencia y ellas mismas originan violencia (no otra cosa es lo que saca a la luz el fiscal sirviéndose de ellas). El film que preparaba para Bronston se desarrollaba en la India colonial durante los días de la revuelta contra los británicos y, a tenor de sus palabras, estaba previsto que la religión ocupara un lugar importante en él. Seis años antes, Fleischer había realizado una de sus mejores películas, **Los vikingos**, donde sucedía lo mismo: la idea de las creencias religiosas pesaba sobre la acción tanto como base del conflicto que enfrentaba a vikingos y a ingleses (la elemental idea de la lucha entre barbarie y civilización) cuanto para acentuar el tono legendario del relato: Eric, sometido al castigo de la marea que lo hará ser devorado por los cangrejos, ve cómo el agua se acerca poco a poco a su boca; a su lado, la hechicera Kitala suplica de rodillas a Odín que envíe el viento para detener la marea; la luna se refleja en el agua, hay el inserto de un plano de los cangrejos y otro de los huesos de una víctima anterior; el inglés traidor Egbert, que ha acudido también junto a Eric, lo anima a que venza al frío; a una invocación de Kitala aún más desesperada sigue un plano del cielo que se va cubriendo de nubes, las cuales ocultan parcialmente la luna, y la mujer exclama: *"¡Traen el viento!"*. Lo mismo sucede en la escena de la prueba de las hachas lanzadas a las esposas para cortar sus trenzas con el fin de comprobar si han sido fieles a sus maridos en ausencia de estos, confiada a la creencia de que la

respuesta está en manos de los dioses, o con la actitud de dignidad adoptada por el rey vikingo, Ragnar, cuando antes de ser lanzado al foso para ser devorado por los perros pide que le entreguen su espada, porque *"lo peor para un vikingo es morir sin una espada en la mano y no entrar en el Walhalla"*. En la casi inmediata **Barrabás**, Fleischer ofrecería la imagen más fúnebre del cristianismo, apoyada sobre el efecto de las torturas corporales y el culto sombrío a la muerte.

"Algunas de las películas que hice en los setenta, como ***Fuga sin fin*** *[The Last Run, 1971] y* ***Los nuevos centuriones*** *[The New Centurions, 1972], aunque son igual de violentas, son más nihilistas que las que hice en los cincuenta. (...) Probablemente se trata de un proceso evolutivo, pues en los setenta se inició un proceso general de rechazo de las típicas creencias sobre la moralidad y la religión. Era un nihilismo ético, no de carácter político. (...) Cambias igual que cambian los tiempos que te toca vivir, y el estado de ánimo de esos tiempos es parte de ti sin que te des cuenta: tú eres parte de esa época".*

Las mejores sorpresas deparadas por Fleischer en los años setenta no llegarían con **Fuga sin fin**, film espiritualmente próximo a la literatura de la "generación perdida", ni con **Tres forajidos y un pistolero** (*The Spikes Gang*, 1974), donde se cuenta con inesperada blandura un proceso de aprendizaje en el marco del *western*, ni con la decepcionante **El Don ha muerto** (*The Don is Dead*, 1973), sino con la mencionada **Mandingo** y con **Los nuevos centuriones**. En esta el tratamiento de la figura del policía tenía ese aspecto nihilista del que hablaba el cineasta. Así, el suicidio del personaje interpretado por George C. Scott (Kilvinsky) podía ser visto como una consecuencia del descubrimiento tardío de la falta de sentido de la actividad humana en cualquier área de la existencia y, por ello mismo, como una negación de los esfuerzos pasados: la idea de la futilidad puesta en primer término, por encima de otras consideraciones (la pistola sustituye a la idea en el momento en que Kilvinsky la lleva a su boca). La enfermiza pareja de asesinos de **Impulso criminal**, el sombrío paisaje de **Barrabás**, el patético criminal en serie de **El estrangulador de Boston** y el deprimente paisaje urbano de **El estrangulador de Rillington Place** eran, a su lado, casi como un juego de niños.

NOTA

Las declaraciones del realizador están extraídas de entrevistas publicadas en *Richard Fleischer, entre el cielo y el infierno* (Festival de Cine de Gijón / Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Gijón-Valencia, 1997), en *Film ideal* nº 139 y en *Dirigido por...*, nº 154.

La violencia en el cine de Samuel Fuller

La vida y la muerte, en una palabra, la emoción

Aldo Viganò

Posmodernitatean, irudi baten hondoan beste irudi bat dago beti, eta modernitatean, berriz, Godard edo Wendersen baitan zehazki, irudi baten hondoan Sam Fuller dago maiz. Zinema hori, berak dioena dioela, autore-zinemaren paradigma da euretako gehienentzat; ikusten dute haren obraren goiburua emozioa dela.

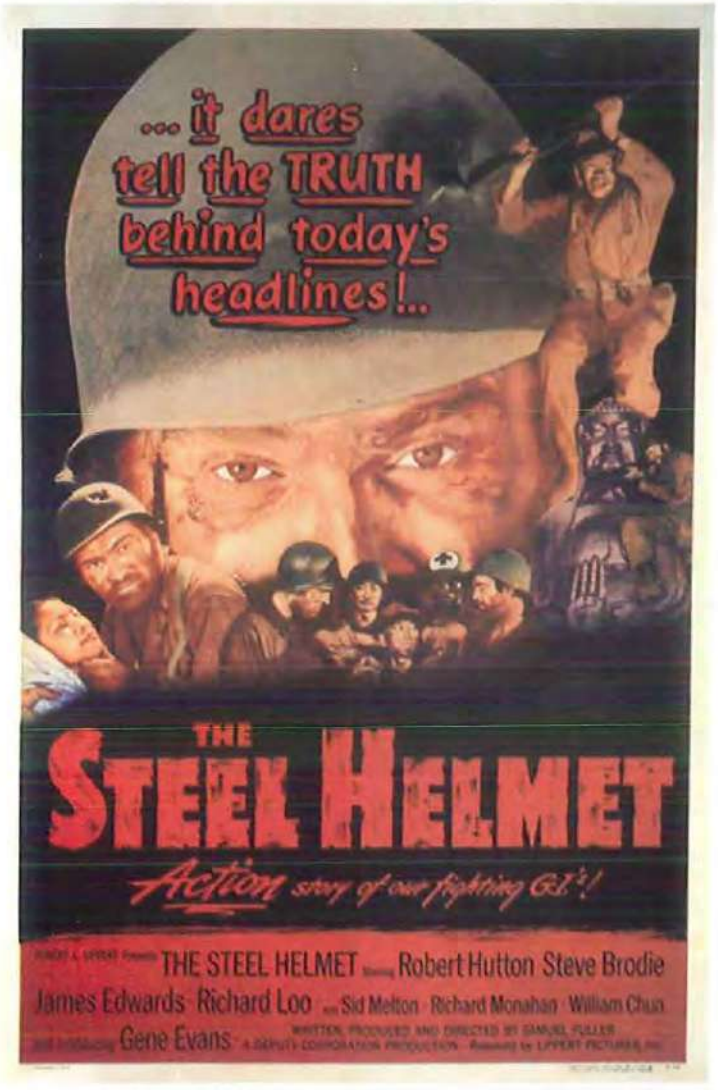
En la célebre definición del cine que Samuel Fuller suministra en el salón burgués del godardiano **Pierrot el loco** (*Pierrot le fou*, 1965), *violence* viene después de *love*, *hatred* y *action*, antes sólo de *death*: el total se encuadra sobre el fondo pop de la afirmación de que una película es como una *battle* y siempre está relacionada con la *emotion*.

Dichos en inglés, con el imprescindible cigarro ardiendo entre los dientes, estos siete sustantivos no sólo evocan los soportes seculares de todo el cine hollywoodiano de serie B; además, y por este orden, también ofrecen un mapa útil para adentrarse en la filmografía de un director americano que en el transcurso de treinta y seis años ha ofrecido a la pantalla grande veintidós largometrajes muy personales:

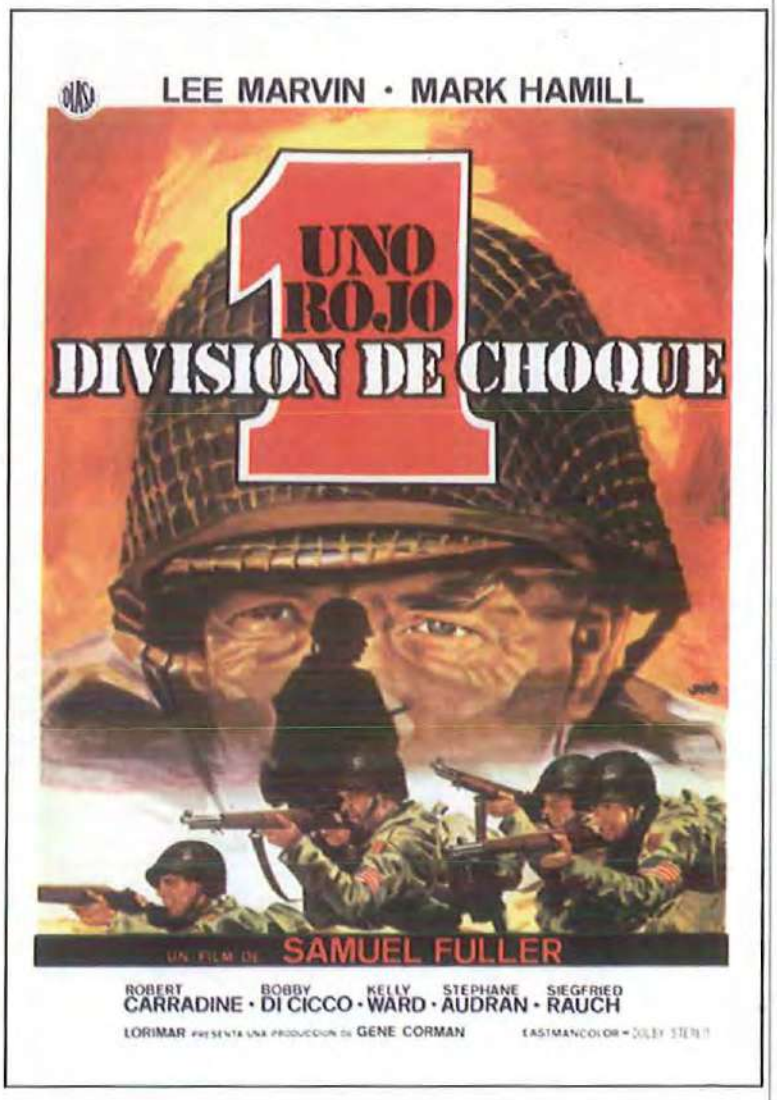
obras de autor, acompañadas y seguidas de un puñado de realizaciones televisivas, coetáneas de algunos guiones escritos para sí mismo o para otros. Una filmografía, esta de Fuller, siempre atravesada por el cortocircuito de las pasiones encontradas, por un contraste emocional que se expresa mediante la acción y a menudo desemboca en la representación "en directo" de la muerte.

Al hablar de la violencia en la filmografía de Fuller, es necesario procurar no confundirla con el uso y abuso que se hará de esta, muchas veces con complacencia y algunas incluso en su nombre, sobre todo a partir de los años sesenta. Para Fuller, la violencia no es efectivamente un punto de partida, ideológico o espectacular. Menos aún un fin en sí mismo. En sus películas, la violencia siempre irrumpe en la pantalla como el fruto de la objetividad de la mirada: es el resultado de una existencia vivida por los personajes con grandes emociones, y de un estado de ánimo inculcado en los espectadores mediante la esencialidad de un montaje áspero, caracterizado por bruscos saltos narrativos, por imprevistas transiciones del primer plano al plano general, por vertiginosas elipsis en la continuidad.

Fiel por vocación de autor –nunca sólo por necesidad industrial– a la estética del cine de serie B, Samuel Fuller ha construido toda su filmografía esencialmente alrededor de los tres géneros cinematográficos más relacionados con la violencia y la batalla de las emociones: el *western* –**Balas vengadoras** (*I Shot Jesse James*, 1948), **The Baron of Arizona** (1949), **Yuma** (*Run of the Arrow*, 1955), **Forty Guns** (1957)–, el bélico –**Casco de acero** (*The Steel Helmet*, 1950), **Fixed Bayonets!** (1951), **El diablo de las aguas turbias** (*Hell and High Water*, 1954), **China Gate** (1957), **Verboten!** (1958), **Invasión en Birmania** (*Merrill's Marauders*, 1962), **Uno rojo, división de choque** (*The Big Red One*, 1979)– y el melodrama policiaco –**Manos peligrosas** (*Pickup on South Street*, 1953), **La casa de bambú** (*House of Bamboo*, 1955), **The Crimson Kimono** (1959), **Underworld USA** (1961), **Una luz en el hampa** (*The Naked Kiss*, 1964)–, con una prolongación discontinua, a menudo humillado por las manipulaciones del productor en el montaje, en **Arma de dos filos** (*Shark!*, 1967), **Muerte de un pichón** (*Dead Pigeon on Beethoven Street*, 1973), **Perro blanco** (*White Dog*, 1982), **Ladrones de la noche** (*Les voleurs de la nuit*, 1983) y **Calle sin retorno** (*Street of No Return*, 1989).



Casco de acero



Park Row

Tres "géneros violentos" frecuentados por Fuller con la mirada siempre puesta en la búsqueda de la objetividad: es decir, en ese valor que el ex reportero Samuel Fuller considera intrínseco a la deontología profesional del periodismo americano –al cual rinde explícito homenaje en su película **Park Row** (1952) y cuyas peligrosas tentaciones introduce directamente en **Corredor sin retorno** (*Shock Corridor*, 1963)– sin por ello negar nunca que como cualquier búsqueda humana también esta siempre está relacionada con la difícil y peligrosa definición de la propia identidad personal.

Es en el contexto del cine de género donde Fuller –el director "con la pistola", el autor anárquico e impermeable a las reglas– da lo mejor de sí mismo, conjugando dentro de cada película y de cada género las siete palabras clave que, como hemos recordado, sintetizan bien su idea del cine. *"Las películas son como una* battle. Love, hatred, action, violence, death. *En una palabra,* emotion*"*. Y esto vale para todas las películas que ha realizado, porque es el propio cine el que reclama con fuerza una síntesis al ritmo de veinticuatro fotogramas por segundo.

Director americano por excelencia, Samuel Fuller debuta tras la cámara con dos películas que se inscriben de manera original en el más americano de los géneros cinematográficos, el *western*; prosigue con un par de películas pequeñas que cuentan episodios marginales de la Guerra de Corea y emprende, tras **Manos peligrosas**, la vía maestra del melodrama *noir*. Todo en cuatro años, de 1948 a 1952. Después, la frecuentación de los tres géneros predilectos avanza con gran libertad hasta mediados de los años sesenta, es decir hasta la muerte del Hollywood clásico, que deja a Fuller (como a tantos otros directores identificados con la estética de la serie B) huérfano de referencias culturales, a la búsqueda inquieta de nuevos puntos de referencia, que intenta encontrar dentro del cine europeo de autor, que le ofrece admirada hospitalidad y le tributa un sincero homenaje. Pero Samuel Fuller, por razones de cultura y vocación, no es un autor en el sentido europeo del término. Para existir de forma auténtica, su cine apasionado y violento necesita barreras contra las que luchar, una tradición dentro de la cual debatirse, unos modelos narrativos con los que enfrentarse: también para dinamitar todo esto desde dentro.

Desde su debut, **Balas vengadoras**, Fuller construye la acción y define las coordenadas de un cine antológicamente violento, sobre todo dentro del conflicto primordial entre amor y odio, entre ser y querer ser. Empero, no se trata sólo de una elección estética o ideológica, porque en las mejores películas de Fuller siempre hay algo relacionado con los mitos y la tradición narrativa de cada género. *"Lamento lo que he hecho a Jesse: yo le quería"*, dirá Bob Ford poco antes de morir, el protagonista de **Balas vengadoras**, quien al inicio de la película había matado

al amigo y líder de la banda con la ilusión de ocupar su puesto en el imaginario colectivo, además de poder casarse con la chica amada gracias al dinero de la recompensa. Y del mismo contraste interno nace también, empero exento de cualquier amago de autoconsciencia, la relación en los límites de la homosexualidad entre Robert Stack y Robert Ryan en **La casa de bambú**, en cuya secuencia final el agente infiltrado en la banda criminal se aleja del cadáver del amigo muerto sin dignarse siquiera mirarlo. De una parecida matriz dramática surge la terrible escalada de venganza que emprende el protagonista, Cliff Robertson, en **Underworld USA**, o, paradójicamente, también la incontrolable violencia del cándido perro (**Perro blanco**) que ataca a los negros por un reflejo condicionado (nuevamente un arquetipo) y acabará cadáver abandonado a su suerte, en un vertiginoso movimiento de cámara, por todos los que le amaban.

La vida de los personajes de Fuller, poco importa que sean hombres o perros, siempre es una batalla mortal que se expresa en la acción antes que en la conciencia: ya se combata a la búsqueda de uno mismo, como sucede sobre todo en sus *westerns*, o en ese territorio extremo del alma y la Historia que es la guerra (entre naciones o entre miembros de una pequeña comunidad, poco importa), su esencia es anestesiar los sentimientos, con el fin primordial de coronar el objetivo último de la supervivencia.

Lo que surge así es un cine caracterizado por imprevistos golpes de montaje y por violentos movimientos de grúa, capaz de conjugar el barroquismo formal con la visualidad periodística de un relato que

Manos peligrosas

sumerge a los espectadores en el infierno interior de unos personajes casi siempre "negativos", invitándole a participar en la representación "en directo" de sus contradicciones, antes que consolarlo con el clásico distanciamiento del juicio analítico o moralista.

En el esplendor estético y dramático de sus primeras películas de los años cuarenta y cincuenta, Fuller condensa ya todas las características de su modo de hacer cine: la representación de la vida como una batalla vivida desde dentro, la construcción de unos personajes lacerados por sentimientos opuestos, la muerte como desenlace de un proceso de desnudamiento y la violencia como inevitable resultado del atasco emocional de los sentimientos de los personajes. Pero también de los espectadores. Y a este modo de hacer cine Fuller regresará puntualmente en el transcurso de toda su filmografía, punteada por escenas clamorosas (los prólogos de **Manos peligrosas**, **Forty Guns** y **Verboten!**, por ejemplo) y personajes memorables, como el desprejuiciado y violento de **The Baron of Arizona**, quien, inesperadamente, descubre haber cambiado de objetivo e identidad al enamorarse de la mujer a la que le corresponden los territorios cuyos documentos de propiedad él ha falsificado para usurparlos. O la "cínica" confidente de la policía encarnada por Thelma Ritter en **Manos peligrosas**. O los sargentos interpretados por Gene Evans en **Casco de acero** y **Fixed Bayonets!** y por Lee Marvin en **Uno rojo, división de choque**. O el general democrático e inolvidable, pese a la modesta interpretación de Jeff Chandler, protagonista de la larga marcha de **Invasión en Birmania**.

Representantes de un cine esencialmente viril, caracterizado por la acción y por la representación objetiva de los hechos, los filmes de Fuller no obstante saben abrirse con frecuencia a inesperados momentos líricos y condensarse en algunos inquietantes personajes femeninos, como el ya comentado de Thelma Ritter, dispuesta a morir más por coherencia con ella misma que por heroísmo ideológico; o las dos mujeres de **Underworld USA**; o la ex prostituta euroasiática interpretada por "Lucky Legs" Angie Dickinson en **China Gate**; o, sobre todo, la poderosa y rica propietaria de Tombstone confiada a la áspera interpretación de Barbara Stanwyck que, en **Forty Guns**, lleva a la pantalla la furia autodestructiva de una feminidad insatisfecha de sí misma tanto como de los nuevos parámetros sociales que están instalándose en el territorio, con el resultado de convertirse en una furia violenta y prevaricadora, que precipita en la ruina y la muerte tanto al amado y débil hermano como a su banda de cuarenta pistoleros.

Hay algo de extremo, hasta el límite de la locura, en todo el mejor cine de Fuller. La locura amorosa del "barón de Arizona", que encuentra su plasmación ideal en la atmósfera nocturna y los febriles movimientos de cámara que caracterizan toda la película; pero también la locura del soldado sudista que en **Yuma** vive en el opresivo e imposible deseo de ser diferente, de cambiar de identidad, tras haber asistido con vergüenza a la rendición del general Lee y tras su consiguiente decisión de abandonar a su familia y a su gente para hacerse *sioux*; o, todavía, la sutil locura de los cuatro jóvenes soldados que en **Uno rojo, división de choque** ponen en práctica, con el trasfondo de una guerra que los lleva desde África del norte hasta Checoslovaquia, el difícil, sutil y siempre dramático arte de la supervivencia.

Sobre todo el *western* y el cine de guerra ofrecen a Fuller la posibilidad de trabajar sobre el contraste entre el paisaje y el interior de los personajes, a los que aísla y desnuda en imprevistos primeros planos; le permiten indagar los nexos entre acción y violencia, y entre esta y la fragilidad de los sentimientos humanos, de forzar a los personajes hasta el límite de sus posibilidades: es decir, de moverse en un territorio dentro del cual Fuller puede recoger, por fin, la esencia de un nuevo y más auténtico humanismo. Esta centralidad de lo humano, efectivamente, supone el punto de destino de la odisea personal de todos sus protagonistas: también en el caso del melodrama *noir*, que, en plena coherencia con la estética del cine de serie B, Fuller desarrolla casi por completo en unos interiores de fotografía muy con-

Yuma

Uno rojo, división de choque

trastada, la cual permanece casi idéntica cuando del blanco y negro pasa al color o cuando de los estudios de Hollywood emigra a exteriores naturales, como en el caso de Japón en **La casa de bambú** y Filipinas en **Invasión en Birmania**. Hay siempre, sin embargo, algo de extremo en el humanismo de Samuel Fuller. Como en el resto de su personalísimo modo de hacer cine. Y es justo en este su continuo ir "más allá" donde se puede captar la esencia de su estilo como autor. Un estilo libre en el aspecto formal, pero también conscientemente necesitado de desenvolverse dentro de unas reglas narrativas muy codificadas. Nace de aquí, bien mirado, la afortunada definición de Jacques Lourcelles (uno de los primeros y más atentos estudiosos de la obra fulleriaza): *"Fuller escribe como un director y rueda como un escritor"*. Ciertamente Fuller es uno de los poquísimos directores que han sabido ser autores de un cine donde guión e imágenes, dramaturgia y formalización, personajes e interpretaciones están inseparablemente unidos en el contexto de unas películas siempre volcadas en el hablar sobre los seres humanos. De su violencia y de su fragilidad, de sus pasiones y de sus debilidades. Y siempre lo hace de un modo muy directo: sin ninguna concesión al moralismo, ni siquiera a la necesidad de explicar los personajes y su mundo dentro de un esquema ideológico preestablecido.

Director, guionista, productor y novelista, Fuller permanecerá siempre, ante todo, como un cronista. Sus películas cuentan la vida en directo, y mayormente por esto resultan tan violentas. Entre la vida y su representación no existen mediaciones intelectuales, ideológicas ni narrativas. Todo aparece "al desnudo": amor y odio, cuerpo y alma, sentimientos y acciones. Y esto es, precisamente, en su esencia, el sueño del cronista americano. De esa difícil y dolorosa profesión de buscar la verdad, de la cual Fuller traza la génesis y elogia en **Park Row**, y cuyos componentes psicoanalíticos indaga, con espanto y lúcida ironía, a través del viaje al infierno de la locura del protagonista de **Corredor sin retorno**, quien paga con la pérdida del propio equilibrio mental la ambiciosa búsqueda de esta verdad.

Y en tal ámbito estético y cultural me parece que encaja la idea de violencia que recorre todo el cine de Samuel Fuller. Un cine de serie B en un sentido ontológico, en tanto exento de los refinamientos y los parámetros cualitativos que tradicionalmente rigen las grandes producciones de Hollywood; pero también porque aborda directamente la esencia, situando personajes complejos en estructuras narrativas simples.

Se entiende así por qué todo el cine de Fuller, sus dinámicas historias de amor, odio y muerte, pueden contener la idea de la vida como una batalla generada por las emociones, sin perder por ello nada de su espontaneidad. Lo que distingue a la guerra, como a la vida, en todas las batallas históricas o existenciales, cuenta Fuller, no es el poner en primer término las virtudes individuales o colectivas del coraje y el heroísmo, ni tampoco la lucha con el enemigo con ánimo de crear un mundo diferente, sino antes bien forzar al hombre a ir más allá de sí mismo, de los propios sentimientos y de las limitaciones particulares, con objeto de poder reafirmar esos valores humanos cuya necesidad la batalla de la vida con demasiada frecuencia pretende negar. Y en esta dimensión extrema, inevitablemente caracterizada por la

Corredor sin retorno

violencia, encuentra una vez más su propia esencia. La violencia pertenece a la guerra de la vida y por tanto es connatural a su representación, que Fuller lleva hasta el extremo de su entraña primordial y arcaica.

De aquí el sargento Zack de **Casco de acero**, sorprendido por la cámara al final de un *travelling* sobre los cadáveres de sus compañeros; de aquí su realista cinismo, que le induce a no enterrar los cuerpos porque podrían ser minados; de aquí su terrible y rabioso arrebato de violencia al advertir la muerte del joven que le había salvado la vida. Durante la guerra, sólo cuenta la supervivencia, la satisfacción de las necesidades elementales. Es lo que mueve al protagonista de **Yuma** a devorar sobre el cuerpo ensangrentado del enemigo muerto la ración de comida que le arrebataron. Lo que sugiere al sargento Zack ocuparse antes de una rodaja de melón que del riesgo que está corriendo uno de sus soldados. Lo mismo en la primera escena de **Verboten!**, cuando el sargento David se escuda tras el cadáver de un compañero muerto en la batalla y se apodera de sus provisiones antes de abandonar aquel refugio. Y en **Invasión en Birmania** un soldado americano se hace obtusamente matar por los japoneses por no saber renunciar a las provisiones.

Supervivencia y causalidad son las coordenadas fundamentales de la guerra, y en consecuencia, por extensión, de la vida misma, que Fuller afronta y representa siempre como una batalla. Lo verifican, entre otras cosas, las largas marchas de **Fixed Bayonets!**, **Invasión en Birmania** y **Uno rojo, división de choque**, que parecen teorizar la autobiográfica historia de unos hombres a quienes la guerra ha enseñado cómo vivir antes que cómo morir. Siempre hay algo fuertemente escandaloso en la representación del mundo y en la construcción de los personajes en el cine de Samuel Fuller: hombre y héroe es quien sabe salir indemne de las situaciones más difíciles y no quien se lanza con patriótica inconsciencia. Ya sea directamente, como en el caso del tiroteo en el laberinto de cemento de **Invasión en Birmania**, o lo que ocurre en uno de los pies de Nat "King" Cole en **China Gate**. Ya sea en la muerte del nazi en el horno crematorio del vagón transformado en cuartel general en **Verboten!** Ya sea por vía dialéctica, como sucede sobre todo en sus *thrillers*, que alternan la violencia con el lirismo, dejando que la acción se interrumpa mediante pausas sentimentales, y viceversa: en un devenir dramático dentro del cual Fuller –autor cardinal entre el cine clásico y el moderno– siempre sabe suspender a sus personajes en un clima de amenazadora precariedad.

Director anárquico por definición, Samuel Fuller ha sabido dar lo mejor de sí mismo cuando ha podido trabajar dentro de unas convenciones narrativas y de unos sistemas de producción susceptibles de controlar su turbulenta y visionaria creatividad. Después, cuando el sistema productivo de Hollywood empezó a entrar en crisis, también algo ha decaído en él, por lo cual emprendió vías solitarias de autor. Pero su cine nunca supo recuperar la frescura de los años cincuenta y sesenta. Y no sólo porque los productores manipularon el montaje definitivo de sus películas (por ejemplo **Arma de dos filos**, **Muerte de un pichón** y **Perro blanco**), sino porque, sobre todo, desprovisto de los esquemas impuestos por las tradiciones y por las convenciones narrativas más consolidadas, su talento no volvió a encontrar un terreno fértil en el que moverse. Y esto, se sabe, significa una decadencia que Fuller comparte con tantos otros grandes directores de la serie B: volcados a expresar lo mejor de sí mismos con unas reglas dentro de las cuales poder moverse con la vitalidad y la violencia de un dinamitero, cuya mecha se empapa inexorablemente cuando esas reglas se difuminan.

Traducción: Carlos Aguilar

Horizontes de violencia

Las ciudades, el oro y los héroes en los westerns *de Anthony Mann*

Àngel Quintana

Anthony Mannen westernek paisaiak eta bere dramaturgian naturak duen rola dute ezaugarri. Ospetsuak dira ere Estatu Batuen eraikuntzaz eta amerikar ametsaren sorreraz ematen duten irudi mitikoa, edozein western onetan bezala. Azkenik, ospetsuak dira indarkeria gizakiaren barneko bulkadatzat jotzen dutelako, zibilizatzeko edozein ahalegini uko egiten diona.

Las ciudades

En los años dorados del Hollywood clásico, cuando el cine americano empezaba a cuestionar sus propios cimientos, ningún director fue capaz de convertir, sin ningún tipo de veleidad heroica, una escopeta en la gran protagonista de una película como llegó a hacerlo Anthony Mann en **Winchester 73** (*Winchester 73*, 1950). En los títulos de crédito, Anthony Mann advierte al espectador de que su película es sobre todo la historia *"del rifle que conquistó el Oeste"*. El relato trata del devenir de un arma codiciada por los forajidos, los vaqueros y los indios, que hubieran vendido su alma para poseerla. El rifle es un símbolo que actúa como fuerza motivadora y enlaza los diferentes episodios de una película que pretende ser una especie de compendio de los principales motivos del *western*. ¿Qué significa la afirmación de que un arma llegó a conquistar el Oeste? ¿Pudo cambiar un rifle el desti-

no de una comunidad? Anthony Mann no sólo lo deja claro en **Winchester 73**, sino que no cesa de exponer el problema en los once *westerns* que conforman su filmografía, especialmente los cinco grandes títulos que filmó con James Stewart como protagonista. La llegada de un rifle de repetición cambió la vida del Oeste porque en ese territorio en estado de gestación cívica la violencia estaba generalizada y formaba parte de su paisaje.

En el Oeste retratado por Anthony Mann la violencia lo determina todo porque está plenamente arraigada en el devenir de los hechos y en la constitución de un territorio en estado de permanente ebullición. La violencia no es sólo un factor territorial sino que también está presente en la psicología atormentada de unos personajes que se sitúan más allá del bien y el mal, que están cargados de ambigüedad moral y que atraviesan sin destino por un mundo en el que los cimientos de la democracia no se han fortalecido y en el que la avaricia todo lo determina. El Oeste de Anthony Mann se articula como un espacio dominado por el deseo de dinero, por la riqueza fácil y por la tentación de romper con los dictámenes de la ley y el orden para instaurar sistemas de poder regidos por la fuerza irracional del deseo. Los *westerns* se convierten en brillantes fábulas sobre el destino de una América surgida desde el desorden, a partir del caos generado por los instintos más primarios, que acabó siendo domesticada por la ética protestante. Son relatos míticos sobre las contradicciones de un país que convirtió la ambición en su épica y el afán de riqueza en el espejismo que asentó el sueño americano. En este contexto, la violencia muestra el lado oscuro e indomable del ser humano, su imposibilidad para someterse a los dictámenes de la razón frente al imperio del caos. Los *westerns* de Anthony Mann poseen siempre una dimensión trágica que sitúa al espectador frente a un espacio originario *"en el que los héroes se encuentran divididos entre la pasión y el deber, la paz y la lucha, hasta el punto de que no pueden escapar al engranaje de la violencia nacida del deseo de venganza"* (1). Las películas constituyen un sabio ejercicio de exploración de una violencia originaria que refleja las bases turbias de la sociedad americana.

En algunos *westerns* de Anthony Mann nos encontramos con un mundo en formación. En **Tierras lejanas** (*The Far Country*, 1955) la acción transcurre en un sitio lejano. situado en la frontera entre el territorio de Oregón y las heladas regiones nevadas más septentrionales próximas a Canadá, que actualmente constituyen el estado de Washington. La acción transcurre en dos ciudades mineras, en las que la justicia es una simple farsa y en las que el desorden no hace más que desestabilizar el universo del relato. Mientras la primera ciudad, Skagway, es el territorio de llegada, la ciudad de paso, en la que un *sheriff* corrupto inscribe sus sistemas de poder y controla la presencia de los forasteros, la segunda ciudad, Dawson, situada en un territorio lejano, a la que sólo se puede acceder durante el periodo de deshielo, se presenta como una sociedad en proceso de formación, como un lugar que vive un intenso debate entre el orden y el desorden. En un momento de la película, un grupo de ciudadanos manifiesta su deseo de que en Dawson exista un *sheriff* sin miedo, que se construya una escuela, que se edifique una iglesia y que la gente pueda vivir en un clima de

prosperidad. No obstante, la realidad que vive la ciudad es otra. Dawson es una pequeña Babilonia del *western*, una ciudad en la que los nuevos ricos de las minas bajan al *saloon* para gastarse la fortuna que han amasado, en la que los contratos de compraventa se deciden jugando al póquer, en la que los forajidos imponen su ley a golpe de pistola y en la que los acobardados *sheriffs* que han decidido colocarse una placa son incapaces de pedir a los forajidos que entreguen las pistolas. Este mundo que sueña con el orden, pero en el que rige el desorden, es el espacio prototípico para que se imponga la ley del más fuerte. Jeff Webster (James Stewart) llega con su ganado a Dawson, compra una mina de oro, escucha los lamentos de sus habitantes, observa las injusticias, pero no se define, es incapaz de tomar ningún partido. Jeff Webster no es el clásico héroe épico capaz de sacrificar su vida para salvar una comunidad. Sus intereses son más primarios y su egoísmo está perfectamente interiorizado y se erige como un freno que le impide asumir algunos retos en la esfera social. En **Tierras lejanas**, Jeff Webster solo actúa por respeto al valor de la amistad, para vengar la muerte de su amigo. Sin embargo, su acción acaba imponiendo, aunque sea momentáneamente, el orden en la remota Dawson.

Las ciudades del universo manniano son siempre ciudades en ebullición, que se convierten en el símbolo de esa América surgida de la ley de la frontera, para la que el orden llevaba siempre implícito el estallido de la violencia. En **Las furias** (*The Furies*,

Winchester 73

1950), **El hombre de Laramie** (*The Man from Laramie*, 1955) y **Cazador de forajidos** (*The Tin Star*, 1957) nos encontramos, a diferencia de en **Tierras lejanas** o incluso de **Horizontes lejanos** (*Bend of the River*, 1952), con que la ciudad también está en ebullición y no tiene definido su destino, con algunos núcleos de población dominados por una estructura caciquil. La ley, en el sentido democrático del término, no existe porque dominan los jerarcas, los terratenientes que controlan los regadíos y que utilizan las armas para imponer sus caprichos e impedir que las reses de los extraños coman en sus pastos. Alec Waggoman (Donald Crisp), el ranchero de **El hombre de Laramie** que está perdiendo la vista, controla las salinas de su propiedad, vigila al forastero, contrata a sus matones para que afiancen su poder y deja jugar a su hijo con todo tipo de caprichos hasta convertirlo en un mezquino que vende armas a los indios. T.C. Jeffords (Walter Huston) es en **Las furias** un ranchero viudo de Nuevo México que actúa como un auténtico latifundista hasta que entra en crisis con su hija, perpetrando una tragedia de dimensiones edípicas. En **Cazador de forajidos** el *sheriff* (Anthony Perkins) también debe imponer su ley frente a la villanía de los poderosos y para llevar a cabo su empeño debe someterse a un proceso de aprendizaje, tiene que dejar que el maduro cazador de recompensas Morgan Hickman (Henry Fonda) le enseñe a disparar, para poder superar su inexperiencia juvenil y transformarse en la promesa de un orden futuro para la comunidad.

El imperio de los terratenientes, con sus esbirros que controlan y dirigen su pequeño mundo, es un paso importante en la definición de los territorios de la violencia, ya que en el fondo representa el paso del desorden originario al orden tiránico. En ambos órdenes las pistolas imponen su ley, pero entre el comisario Gannon (John McIntire) de **Tierras lejanas**, capaz de ahorcar a cualquiera porque le molesta su aspecto, y el terrateniente crepuscular de **El hombre de Laramie** que se siente abrumado por el destino trágico de sus hijos, Mann lleva a cabo un interesante recorrido en la descripción de lo social. Al final del trayecto afloran, como veremos más adelante, las relaciones atávicas, los odios fratricidas y parricidas que constituyen la base de otro tipo de violencia que va más allá de los mitos fundadores del *western*. En **Cimarrón** (*Cimarron*, 1960) –una obra a medio camino entre los *westerns* y el cine épico de los últimos años de la carrera de Mann– parece proyectarse una metáfora sobre el devenir de las ciudades. La carrera de Oklahoma permite crear nuevos mundos, que tendrán que ser civilizados. Cuando el orden acaba imponiéndose, el Oeste deja de tener sentido y aparece el momento en que el héroe, Yancey Cravat (Glenn Ford), acaba eclipsándose porque no puede vivir en un lugar tranquilo.

En medio de este paisaje convulso existe una excepción, la ciudad de Dodge City, a la que llega Lin McAdam (James Stewart) al inicio de **Winchester 73**. En la ciudad, que se encuentra en plenas celebraciones del cuatro de julio, rige un orden extraño. El vigilante del orden es un personaje mítico, Wyatt Earp, el hombre que mató, junto a Doc Holliday, a los Clanton en el OK Corral de Tombstone y que John Ford glorificó en **Pasión de los fuertes** (*My Darling Clementine*, 1946). Earp ha decidido convertir su territorio en un espacio sin armas. Los forasteros deben depositar sus pistolas en la comisaría, pasearse por el salón con las manos en los bolsillos y reprimir –tal y como hará Lin McAdam cuando se encuentre con el hombre que persigue, Dutch Henry Brown (Stephen McNally)– sus instintos básicos. En este mundo bajo control, apogeo de un Oeste mítico en el que sus héroes se han convertido en aplicados guardianes de la ley, resulta paradójico que la gran atracción sea un Winchester 73, exhibido en un escaparate y deseado por los ojos inocentes de un grupo de niños. El rifle deberá ser conquistado en un concurso de tiro. La violencia ha sido calmada, pero sigue latente en el ambiente, porque en los anchos horizontes del Oeste el rifle, una vez sacado de su

escaparate, acabará perpetrando matanzas, odios y sueños de venganza. Sin embargo, el Oeste como espacio de la violencia mítica está más allá de Dodge City, ya que la ciudad ha acabado adquiriendo su condición de frontera. Wyatt Earp posee, tal como certifica Nicolas Saada, alguna cosa de héroe mítico propio de la escena primitiva del *western*. Su función es la de convertirse en testimonio de la llegada de la violencia personificada en la figura de los nuevos héroes, cuya psicología es más ambigua y torturada (2).

El oro

En la vieja novela naturalista las pulsiones dominaban los relatos, los personajes eran víctimas de unos instintos que eran incapaces de reprimir y que los llevaban a la destrucción. En los relatos naturalistas, el sexo y el dinero dominan el mundo. En los *westerns* de Anthony Mann, el sexo ocupa un lugar discreto, aunque emerge tímidamente bajo la acción violenta del relato, pero en cambio el dinero se convierte en la causa profunda que justifica las acciones, incluso tras las acciones determinadas por el estallido de la violencia. La peculiaridad del cine de Anthony Mann reside en que el dinero puede adquirir diferentes formas pero generalmente funciona como una promesa lejana de futuro, en muy pocas ocasiones es vislumbrado como un bien material, tangible, del que los personajes puedan disfrutar en su propio presente. El rasgo no es nuevo en el *western*. En **Johnny Guitar** (*Johnny Guitar*, 1954), de Nicholas Ray, por ejemplo, Vienna construye un casino, pero no posee la riqueza, sólo espera que esta llegue algún día en forma de progreso ferroviario y que la prosperidad cambie la vida en la ciudad. En las mejores películas de Anthony Mann el dinero adquiere, muchas veces, forma física y se personaliza en unos personajes malvados que valen su peso en oro. En **Cazador de forajidos** el personaje de Morgan Hickman (Henry Fonda) es un antiguo comisario que después de unos hechos traumáticos ha comprendido que los forajidos se han convertido en una promesa de dinero. Hickman entrega a los representantes de la ley el cuerpo de un forajido muerto y el *sheriff* avisa a los encargados de la banca para que estos paguen el cadáver con dinero. La transacción es clara, a pesar de que el cazador de recompensas es un ser vil, que utiliza la violencia para ganar dinero, que prefiere matar a sus presas antes que apresarlas.

La máxima paradoja de este juego la encontramos en **Colorado Jim** (*The Naked Spur*, 1953), en la que el forajido que vale su peso en oro no es un cadáver, sino un ser vivo atrapado por el cazador de recompensas, que se dedica a crear cizaña entre los miembros de una reducida comunidad de cinco personas que atraviesan el verde paisaje de las montañas de

El hombre de Laramie

Colorado. En su estudio sobre el cine de Anthony Mann, Jeanine Basinger llega a la conclusión de que lo que caracteriza el trabajo del cineasta y lo que lo aparta de otros realizadores de *westerns* reside en su deseo de abstracción, en su voluntad por simplificar el mundo mediante un proceso de depuración de la puesta en escena, mediante la creación de significados a partir de un flujo emocional marcado por su ajustado trabajo de composición formal encaminado a llevar a cabo una interesante fusión entre la imagen y la idea (3).

Colorado Jim está considerado como el *western* más perfecto de Mann porque la fuerza de sus ideas encuentra un claro encaje visual que lleva a la película, rodada enteramente en exteriores y con sólo cinco personajes como protagonistas, hacia un sofisticado proceso de simplificación escénica. El personaje de Ben Vandergroat (un espléndido Robert Ryan) es la idea de la película, ya que además de ser el clásico villano capaz de embaucar a los que le rodean y de llevar su maldad hacia el límite, encarna la idea simbólica del dinero. La fuerza de la película radica en que el cuerpo de ese malvado, transformado en dinero deseado, acaba sirviendo de espoleta para que estallen los instintos más perversos. La sorprendente secuencia final de **Colorado Jim**, puntuada por el ruido de los torrentes de agua cristalina que acaban simbolizando la idea de la necesaria purificación del héroe, pone de relieve la violencia interior de unos seres humanos, educados en una moral fronteriza, en los que la ambición es más fuerte que los códigos del honor. El héroe del relato, Howard Kemp (James Stewart), lucha a muerte contra el bandido y acaba matándolo. Una vez terminada la pelea, Kemp se afana por recuperar el cadáver del forajido que ha caído al río. Sin el cuerpo, no podrá

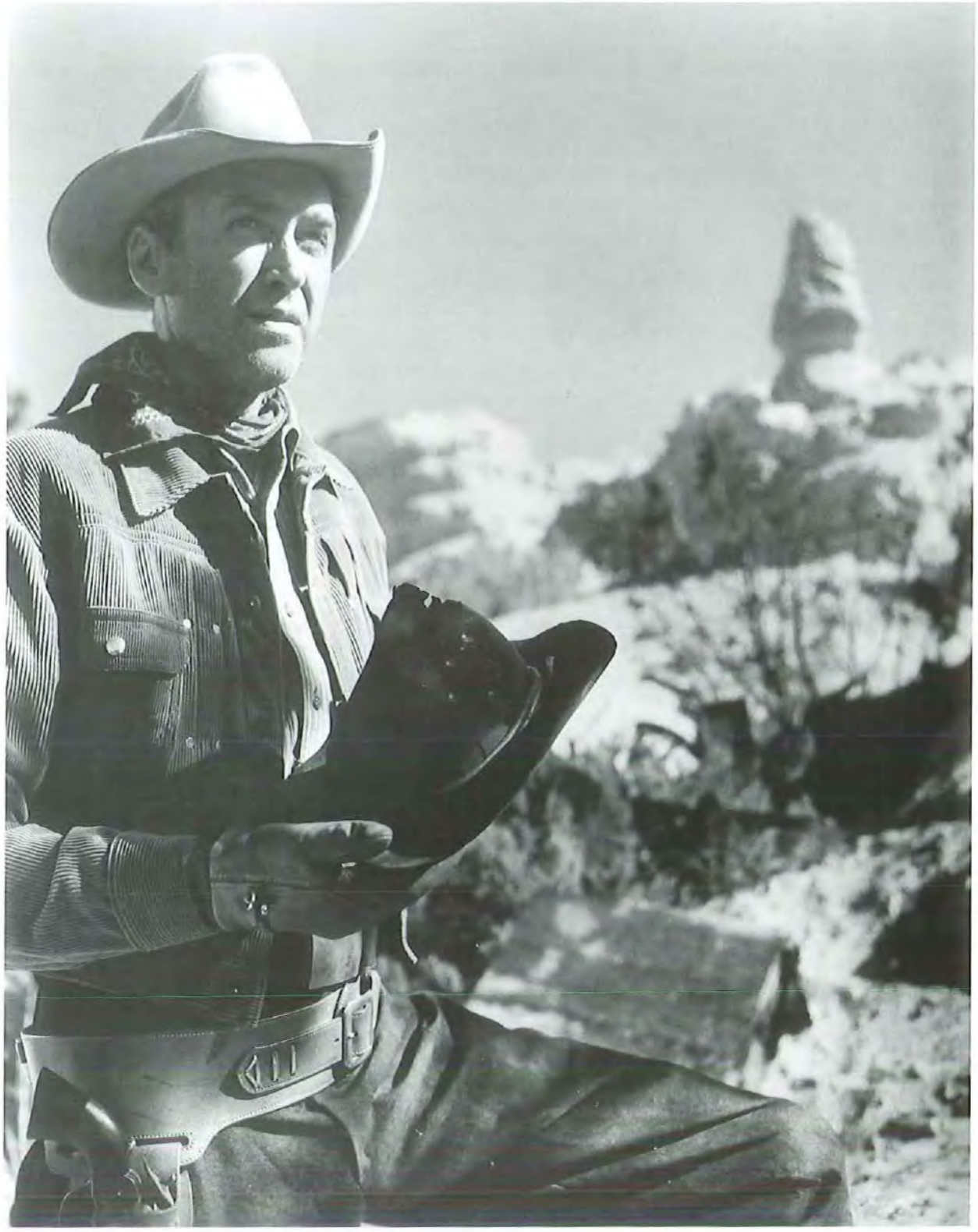
El hombre del Oeste

pedir la recompensa, perderá el oro que tanto ha anhelado. La heroína del relato ruega al cazador de recompensas que luche para liberarse de la obsesión, que intente purificarse de sus instintos.

En **Horizontes lejanos** el oro funciona como una promesa fantasmagórica, encarnada en una ciudad descontrolada que se opone a la ciudad ganadera que parece marcar el destino de los ganaderos. El oro se encuentra en Pottland, la ciudad acechada por la fiebre del oro, pero el destino de las caravanas es otro, la ciudad ganadera. El conflicto surge cuando la ambición del oro fácil, la tentación del caos, pretende imponerse al destino. El héroe se encuentra desconcertado porque no sabe dónde situarse, ya que de repente lo que debía ser un viaje plácido hacia los horizontes perdidos se transforma en un viaje marcado por el peso de la tentación, en el que la violencia, la venganza y el odio acaban inscribiéndose en el paisaje y resucitan el pasado turbio de los viejos pistoleros que buscan una redención imposible.

Los héroes

Existe un extraño y curioso paralelismo entre **Una historia de violencia** (*A History of Violence*, 2005), de David Cronenberg, y **El hombre del Oeste** (*Man of the West*, 1958), de Anthony Mann. En la aclamada película de David Cronenberg un hombre tranquilo que regenta un restaurante en una plácida localidad de la América profunda se convierte en un héroe porque ha ayudado a la comunidad, pero esta acción acaba desvelando su pasado oscuro, una violencia atávica que ha sido incapaz de exorcizar y una oscura historia fratricida. En **El hombre del Oeste** nos encontramos con la figura de un hombre de apariencia honrada, Link Jones (Gary Cooper), que se dirige en tren hacia Fort Worth para contratar una maestra con la fuerte suma de dinero que le han entregado los habitantes de una pequeña ciudad de Texas, donde vive con su mujer y sus dos hijos. Como el protagonista de la película de Cronenberg, Link Jones es un buen padre de familia y un perso-



naje que parece preocupado por querer asentar su comunidad dentro del marco de la respetabilidad y del orden social. Cuando una banda de forajidos asalta el tren, Link se siente descolocado. Se encuentra perdido en el desierto junto a una cantante de cabaret que había sido maestra. Ambos llegan a la cabaña de los forajidos, donde Link descubre que el jefe de la banda es su tío y que los miembros integran el grupo de forajidos al que él había pertenecido. De repente, un pasado turbio emerge alrededor de Link Jones, mientras se van haciendo evidentes la crueldad y la violencia. Cuando Link está en la cabaña vemos cómo los bandidos ejecutan sin piedad a un compañero herido y que los impulsos más elementales rigen el mundo. Link acaba debatiéndose entre su comunidad originaria –su tío y sus primos son los forajidos– o la posibilidad de vivir en el mundo de orden. Para desprenderse de su pasado turbio debe eliminar a los miembros de su familia, debe utilizar la violencia ancestral para luchar contra un

mundo degradado que se opone a ese mundo de apariencias en el que quería vivir, pero en el que le ha sido imposible integrarse. Mann rueda la historia como si fuera un relato de fantasmas, como si los forajidos que Link Jones entrevé por el cristal roto de la cabaña fueran los fantasmas de un Oeste que se va extinguiendo y del que el crepuscular personaje de Link Jones no es más que uno de sus tantos espectros a la deriva

En uno de los más bellos y profundos artículos que se han escrito sobre los *westerns* de Anthony Mann, el filósofo Jacques Rancière considera que en el héroe manniano nunca se encarna ningún deseo de defensa de la comunidad, ningún sentido de la ley, ni de la justicia; el héroe manniano es un ser abstracto, para el que el universo familiar no posee ningún sentido. *"Tanto puede ser el héroe manniano un justiciero como un criminal arrepentido: sus cualidades no provienen de ahí. Él no pertenece a ningún lugar. No tiene función social ni rol westerniano tipificado: no es* sheriff *ni forajido, ni propietario de rancho ni vaquero ni oficial: no defiende ni ataca el orden, no conquista ni defiende territorios. Simplemente actúa, hace ciertas cosas"* (4).

¿Por qué hace ciertas cosas el héroe de los *westerns* de Anthony Mann? Una primera respuesta podría ser porque esconde un secreto. En el interior de los personajes principales de los *westerns* prototípicos de Anthony Mann nos encontramos con un personaje que esconde un secreto, que muchas veces está íntimamente relacionado con su pasado. Link Jones era un antiguo pistolero, había ejercido la violencia, pero se encuentra con la paradoja de que el pasado no puede borrarse y emerge de forma fantasmagórica comprometiendo su presente. Glyn McLyntock (James Stewart) es en **Horizontes lejanos** el guía de una caravana de carretas que lleva suministros a un país lejano. Su apariencia es la de un ángel guardián, de un guía protector, pero cuando se pone en relación con otro ex bandido de la frontera (Arthur Kennedy), la psicología del personaje se perturba, se siente incómodo asumiendo el rol de hombre bueno, cuando no puede sacarse de encima su pasado criminal, de atracador de bancos. El héroe manniano muchas veces aparece ensimismado y el peso del secreto le impide tomar decisiones; incluso lo frena cuando debe actuar para salvar a los otros. En **Tierras lejanas**, Jeff Webster está permanentemente perturbado. En un momento de la película, cuando oye el estruendo de un alud de nieve que ha sepultado a sus antiguos amigos de viaje, entre los que se encuentra la mujer que desea, permanece inmóvil, absorto, sin fuerzas para actuar.

El héroe de los *westerns* es sobre todo un personaje en tránsito que atraviesa un mundo cargado por la violencia, del que él mismo ha acabado siendo partícipe, sin habérselo propuesto. En muchas ocasiones, el secreto esconde un deseo de venganza por la muerte de un familiar muy íntimo, una venganza que acabará desplazando la violencia del orden social al orden más íntimo, afirmando un destino trágico en el propio entramado del *western*. En **El hombre de Laramie**, Will Lockhart (James Stewart) busca, en secreto, al traidor que acabó vendiendo las armas a los indios que asesinaron a su hermano, mientras que en **Winchester 73** –donde el vendedor de armas a los indios aparece con la cabellera cortada– las razones profundas tienen que ver con el asesinato del padre por parte del hermano y la presentación de un claro conflicto de dimensiones fratricidas. El bandolero que busca Lin McAdam es su propio hermano, con quien se enfrenta al inicio en un concurso para la consecución del rifle y con quien acaba luchando en las rocas, en ese lugar natural que en el cine de Anthony Mann se erige en refugio de la maldad.

Los *westerns* de Anthony Mann anuncian una clara ruptura con respecto a la tradición del *western* psicológico de los años cincuenta –Fred Zinnemann, Delmer Daves, etc.–, transforman el Oeste en un mundo más oscuro en el que lo mítico, propio del cine de Ford, ha entrado en crisis y proyecta su sombra hacia el crepúsculo, hacia esos *westerns* sucios, llenos de personajes desalmados y sin escrúpulos. Anthony Mann convirtió el Oeste en un mundo complejo, donde los crímenes no eran sólo el resultado de la ley de la frontera, sino de algo atávico que acabó solidificándose como cimiento de una determinada cultura.

NOTAS

1. Georges-Albert Astre y Albert-Patrick Hoarau, *El universo del western*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1976, pág. 281.

2. Nicolas Saada, "Les westerns fiévreux d'Anthony Mann", *Cahiers du Cinéma*, nº 470, julio-agosto de 1993.

3. Jeanine Basinger, *Anthony Mann*, Festival Internacional de Cine de San Sebastián / Filmoteca Española, San Sebastián-Madrid, 2005, pág. 45.

4. Jacques Rancière, *La fábula cinematográfica*, Paidós, Barcelona, 2005, pág. 99.

Robert Aldrich

Renato Venturelli

Kiss Me Deadlyren (1955) amaierako Pandoraren kutxaren zarta Robert Aldrichen obrako irudi zirraragarrienetakoa da segur aski. Zinemagile horrek, bere belaunaldiko gainontzeko kideek bezala, genero gehienak landu zituen bere karreran. Plano horri darion giza patuari buruzko ezkortasun mina itzal ankerra bailitzan agertzen da bere obra osoan, eta ez da zaila bere narrazio frankotan haren aztarna aurkitzea.

En las películas de Robert Aldrich la violencia no es sólo una cuestión diegética, hecha de encuentros físicos, homicidios, humillaciones, o, en líneas generales, de una dramaturgia basada en choques extremadamente conflictivos entre los personajes. Es también una cuestión de cuerpos, de pesadez o de deformación de la carne, de actores de una fisicidad imponente que atraviesan toda su filmografía, de Burt Lancaster a Ernest Borgnine, de Jack Palance a Lee Marvin, Charles Bronson o Burt Reynolds. Y es sobre todo una cuestión lingüística, de dispositivo que permite tensar las formas en el ámbito de la perspectiva iconoclasta que recorre toda su obra. No por casualidad la imagen más célebre de toda su filmografía continúa siendo la final de **El beso mortal** (*Kiss Me Deadly*, 1955), con la maletita que al abrirse deja escapar una blancura cegadora, capaz de llevar al mundo hasta su catástrofe definitiva: una violencia absoluta, que lo cierra todo, y precipita en el color blanco la tradición del cine negro. Pero la otra imagen recurrente es la de Bette Davis en **¿Qué fue de**

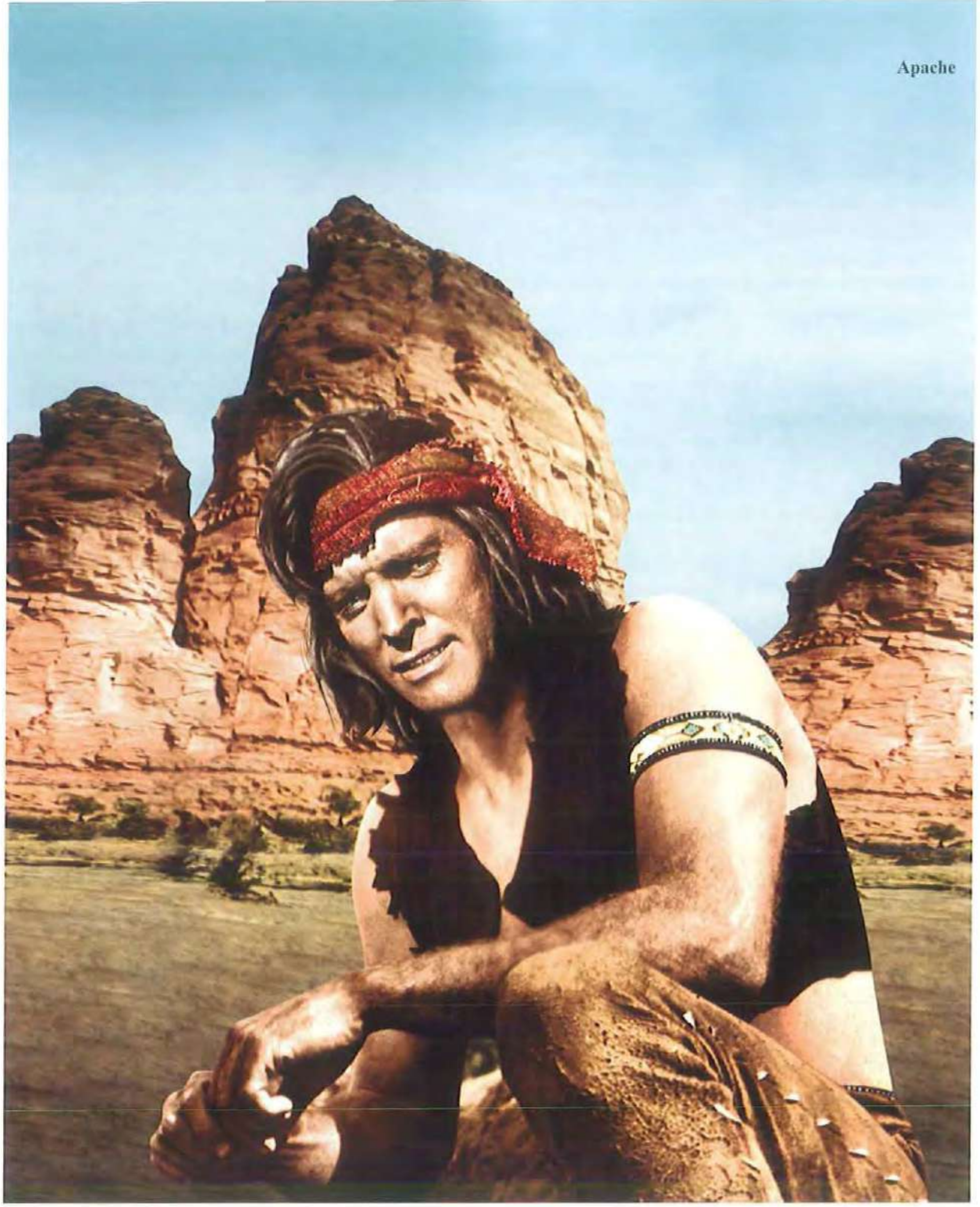
Baby Jane? (*Whay Ever Happened to Baby Jane?*,1962), con su exhibición granguiñolesca de reacciones y sentimientos: como si la explosión nuclear de **El beso mortal** hubiese desembocado después en una implosión subterránea, que perturba desde dentro todo el cine americano clásico. La crítica apreció mucho la denuncia y la deflagración explícita de la primera etapa de Aldrich; por el contrario, tuvo grandes dificultades en reconocer y aceptar este segundo movimiento, destinado a desembocar en el que permanece como el periodo más controvertido de su carrera: el Aldrich de los años setenta, el de los clamorosos fracasos comerciales y críticos de películas como **La patrulla de los inmorales** (*The Choirboys*, 1977), que continúan considerándose indefendibles incluso por los apasionados de su obra.

La fama de Aldrich está ligada sobre todo al periodo comprendido entre 1954 y 1956, cuando estrenó en los cines cinco películas que en el transcurso de pocos meses lo situaron de golpe entre las grandes promesas del cine americano, capaz de interpretar los géneros de un modo muy personal, hasta el punto de suponer un acta de acusación contra la sociedad entera: un autor debutante en grado de atraer la atención de las estrellas (Burt Lancaster), la exaltación de la nueva crítica francesa (Truffaut: *"Está claro que el acontecimiento cinematográfico de 1955 para nosotros es la revelación de Robert Aldrich"*), los premios de los festivales europeos. Un director, además, que hundía sus raíces en la tradición de un cine "de izquierdas" que el macartismo estaba intentando eliminar y que él devolvía a la luz desde una perspectiva mutada, menos atada explícitamente a ejemplares planteamientos políticos. Asimismo en este contexto fue considerado su prolongado periodo de formación, no tanto el transcurrido dentro de RKO cuanto el que lo vio atado a los Enterprise Studios y después a Joseph Losey –**El merodeador** (*The Prowler*, 1951), **M** (1951), **The Big Night** (1951)–, así como a Milestone, Renoir o Chaplin. En los Enterprise, en particular, tuvo ocasión de vivir en primera persona la más importante y radical de las tentativas de producción independiente en el primer periodo de posguerra, trabajando junto a Abraham Polonsky, Robert Rossen y John Garfield en películas como **Cuerpo y alma** (*Body and Soul*, 1947) o **Force of Evil** (1948); y esta idea de independencia, bien vivida siempre en términos problemáticos, permanecerá como una constante fundamental a lo largo de toda la carrera del cineasta, que en 1955 forma una compañía propia (Associates and Aldrich) y, tras el éxito comercial de **Doce del patíbulo** (*The Dirty Dozen*, 1967), su propio estudio (Aldrich Studios, 1968-1973), a fin de robustecer su autonomía dentro de Hollywood.

A propósito de la militancia política de los Enterprise, Aldrich será posteriormente bastante vago en sus

declaraciones (*"En aquella época cualquier persona creativa era de izquierdas: en consecuencia, el Enterprise era un estudio de izquierdas"*), pero es lícito pensar que los años transcurridos con Polonsky y los demás cuando menos inculcaron en él una inquietud respecto a un propósito artístico con sentido ético. La carga de violencia que recorre sus películas, y que en muchos casos tiende a manifestarse mediante tensiones rabiosas y melodramáticas antes que por encuentros físicos, brota, al menos en parte, de esta obstinada contraposición a cualquier forma

El beso mortal



Apache

de poder, de la profunda necesidad de independencia y de la búsqueda constante de una dignidad personal, expresada a través de actores de fuerte presencia física, pero también de atormentada angustia interna.

Las cinco películas que impusieron su nombre son **Apache** (*Apache*, 1954), **Veracruz** (*Veracruz*, 1954), **The Big Knife** (1955), **El beso mortal** y **Attack!** (1956), pero poco a poco ha sido reconocida la importancia seminal de **World for Ransom** (1954), donde Aldrich analiza críticamente el personaje del héroe idealista y anticipa ciertas soluciones visuales que volverán en **El beso mortal** (la angustiosa escalera donde es amenazado Dan Duryea, los encuadres en interiores con objetos compartiendo primeros planos con los personajes, etc.). Más allá de la respetuosa acogida obtenida por **The Big Knife**, que sitúa una serie de prototipos del melodrama aldrichiano dentro de una convencional adaptación teatral (opresión claustrofóbica, rabia reprimida, desbordante fisicidad de Jack Palance: la teatralidad, además enfatizada, es parte integrante del universo expresivo de Aldrich), empero es **El beso mortal** el título más importante de este periodo, el film donde culmina su uso de la violencia para tensar la propia estructura formal y narrativa de la obra. Concebida por el director como una película contra la América macartista y contra Spillane, bien pronto es reconocido como uno de los filmes más subversivos del decenio, donde toda tentativa de comprensión del

mundo se revela inútil porque el mundo está al borde del Apocalipsis, y el propio relato puede ser leído como una progresiva descomposición de la perspectiva misma. No por casualidad en su interpretación del género negro como una *"visión moral de la vida basada en el estilo"*, *"capaz de resolver sus conflictos en términos visuales y no temáticos"*, Paul Schrader ve precisamente **El beso mortal** como la obra maestra terminal que culmina el ciclo mismo.

En ciertos aspectos, **El beso mortal** también puede entenderse como un análisis de la nueva imaginería *pulp* que está empezando a condicionar el cine, en una dirección opuesta respecto a la tradición teatral afrontada en **The Big Knife**: en efecto aquí se parte de una imagen propia de la portada de una novelucha (una mujer desnuda bajo la gabardina, aterrorizada y en fuga, que de noche pide a un automovilista que la recoja) y después se pasa a analizar esta imagen, comenzando un recorrido alucinado y tortuoso que desemboca en la explosión final. Buena parte de las estrategias de Aldrich como director se despliegan aquí mediante la iluminación: fuerte y violenta, con luces deslumbrantes que casi deforman lo que iluminan. En lugar de los interiores oscuros que caracterizan la tradición *noir* encontramos así un amenazador triunfo de los ambientes luminosos, correspondiente a un mundo aparentemente gobernado por la razón y el progreso, donde los encuadres están determinados por la aséptica geometría de sus líneas. La mayor violencia del film, en definitiva, está expresada por

las luces, según un trayecto lumínico que parte de los faros del coche del inicio para concluir en la explosión atómica que ilumina definitivamente el mundo, deslumbrándolo.

Los otros títulos de este primer periodo aldrichiano exaltan su radical relectura de géneros y temas, de la desesperada fuga *western* de **Apache** a la claustrofobia del bélico **Attack!**, pasando por el melodrama **Autumn Leaves** (1956). Bajo una mirada retrospectiva, la otra película fundamental del primer periodo es empero **Veracruz**, prieta mezcolanza de *western* y aventuras en la cual Aldrich anticipa esa vía carnavalesca que posteriormente constituirá su eje principal, aparentemente desmadrado pero violentamente crítico, de su obra futura: con sus duelos burlones, su ambientación mexicana, la desvergonzada amoralidad de Burt Lancaster, la brutal avidez por un botín convencional (un cargamento de oro), el film es, entre otras cosas, un precursor de esa estilización de los estereotipos y de la violencia que llevará a **Los siete magníficos** (*The Magnificent Seven*, 1960) o al *western* a la italiana.

Justo mientras está en el ápice del éxito, Aldrich sufre en 1957 un conflicto que de hecho cierra la primera fase de su carrera: Harry Cohn lo echa del *set* de **Bestias de la ciudad** (*The Garment Jungle*, 1957), un *thriller* que afronta temas políticamente

Robert Aldrich con Joan Crawford y Bette Davis durante el rodaje de **¿Qué fue de Baby Jane?**

audaces, como la presencia del hampa en las relaciones entre empresarios y sindicatos. En este punto, Aldrich de golpe se encuentra en los márgenes de Hollywood, y tras un breve periodo de inactividad comienza una infructuosa fase de exilio, que lo lleva a trabajar en Alemania –**Ten Seconds To Hell** (1959)–, Grecia –**Traición en Atenas** (*The Angry Hills*, 1959)–, México –**El último atardecer** (*The Last Sunset,* 1961)– e Italia: **Sodoma y Gomorra** (*Sodom and Gomorrah*, 1962). Entre estas películas, la más interesante es tal vez **Ten Seconds To Hell**, centrada en un grupo de ex soldados alemanes que arriesgan la vida a diario buscando desenterrar bombas en el Berlín de la primera posguerra: es uno de los primeros ejemplos de grupos masculinos aldrichianos, destinados a ser rápidamente diezmados, con los protagonistas que literalmente saltan por el aire, uno después de otro; es también el enésimo retrato de un idealista en crisis (Jack Palance), debatiéndose entre las ruinas de su mundo a fin de liquidar definitivamente los horrores del pasado y permitir la construcción de un futuro ajeno a su grupo de condenados por la historia.

En estos años Aldrich ve drásticamente redimensionadas las esperanzas que se habían creado sobre él, pero justo cuando regresa a los Estados Unidos, abandonado ya por casi toda la crítica que le había

sostenido, realiza un par de películas que no sólo obtienen un gran éxito sino que además le permiten emprender con decisión un camino hasta entonces latente en su obra. Las películas son **¿Qué fue de Baby Jane?** y **Doce del patíbulo**, y este camino consiste en sustituir el planteamiento a menudo enfático de su cine por un estilo ferozmente cáustico, casi de dibujos animados, donde la deformación grotesca o la sátira a menudo grosera comportan una nueva dirección en su obra en cuanto a la deflagración de las formas. Aunque Aldrich rechazara una interpretación abiertamente metacinematográfica, **¿Qué fue de Baby Jane?** nos recuerda que la nueva dirección emprendida es asimismo un replanteamiento del cine de Hollywood, donde el mito se ve reducido a una fúnebre y pútrida mascarada y la memoria se ha convertido en una locura grotesca: casi una lectura actualizada de **The Big Knife** y de su teatralidad, ahora volcada en la violencia formal antes incluso que en la física propia del *grand guignol*. **Doce del patíbulo** en cambio retoma uno de los temás más recurrentes del cine aldrichiano, el del grupo masculino llamado a afrontar una misión desesperada: el tono, empero, no es el turbio, claustrofóbico y un poco verboso de **Attack!**, **Ten Seconds To Hell** o del mismo **El vuelo del Fénix** (*The Flight of the Phoenix*, 1965), donde la violencia en buena parte se manifiesta a través de la palabra y la psicología tradicional, sino que remite al estilo veloz del cómic, define con nitidez figuras y objetos, recurre de modo burlón al elemento cómico y a una fuerte fisicidad. El nuevo rumbo del cine aldrichiano es ahora impostado: su constante búsqueda de imágenes fuertes, de una brutalidad visual y de una teatralización enfática de los conflictos está dirigiéndose hacia una distorsión de la imaginería decididamente post-clásica.

Y de **¿Qué fue de Baby Jane?** y **Doce del patíbulo** brota así la última fase del cine de Aldrich, esa que

Doce del patíbulo

se desenvuelve en el transcurso de los años setenta y que actualmente constituye el nudo crítico fundamental a propósito del director. Desde el punto de vista comercial, fue un periodo desdichado, caracterizado por pocos éxitos –**El rompehuesos** (*The Longest Yard*, 1974)– e inexplicables fracasos: **Comando en el Mar de China** (*Too Late the Hero*, 1970), **La banda de los Grissom** (*The Grissom Gang*, 1971), **El emperador del norte** (*Emperor of the North*, 1973), **Alerta: misiles** (*Twilight's Last Gleaming*, 1976). Desde el punto de vista crítico, queda atrapado durante mucho tiempo en clamorosas incomprensiones, que vieron, por ejemplo, acusar de actitud racista y anti-india **La venganza de Ulzana** (*Ulzana's Raid*, 1972), de banalidad **El emperador del norte**, de trivialidad **La patrulla de los inmorales**. En realidad, tras un par de melodramas de turbia violencia psicológica y visual –**The Killing of Sister George** (1968) y **La leyenda de Lilah Clare** (*The Legend of Lylah Clare*, 1968), con su célebre *final-shock* de la publicidad para perros que explica mucho de las imágenes de Aldrich en los años setenta–, es justo entre **Comando en el Mar de China** y **Alerta: misiles** cuando tiene lugar el periodo probablemente más importante de Aldrich desde los tiempos de su debut. Lo es por el valor de cada película, a menudo en lucha con las modas de la época: la evocación brutal y grotesca de los años treinta en **La banda de los Grissom** tiene bien poco que ver con la nostálgica "moda retro" que sin embargo contribuyó a alimentar; la cuestión india es afrontada en **La venganza de Ulzana** con una energía narrativa y un pesimismo radical ajenos a los esquematismos ideológicos y formales del *western* del periodo; **El emperador del norte** afronta un discurso lúcido sobre el poder y el individuo, con imágenes de fuerte evidencia gráfica, que aíslan la fisicidad desbordante de los cuerpos contra fondos estilizados; **La patrulla de los inmorales** exaspera este último principio, contando la pérdida de la inocencia en el cine policiaco urbano, a través de una serie de relatos sobre comportamientos groseros, vulgares y violentos; **Alerta: misiles** hace pedazos la ideología americana con un anti-épico empleo de la pantalla dividida. Y el mismo **Destino fatal** (*Hustle*, 1975) es una variante, con tonos crepusculares e intimistas, de una análoga certeza de vivir en un mundo de mezquindad e injusticia.

En este periodo Aldrich se encuentra siendo, junto con Don Siegel, uno de los dos puntales ejemplares de una línea críticamente marginada que atraviesa los años setenta, por completo ajena tanto a las fáciles actitudes ideológicas y formales de un cine externamente anti-hollywoodiano, como a ese proceso nostálgico y referencial que poco después facilitará el renacimiento de la espectacularidad hollywoodiana, así como el emerger de unos autores nuevos (Scorsese, De Palma, etc.) que miran el cine clásico americano con admiración pero también con la con-

La venganza de Ulzana

El emperador del norte

ciencia de que históricamente ha finalizado. Aldrich en los años setenta, por el contrario, hoy puede ser visto, retrospectivamente, como la figura de mayor relieve de una especie de vuelta al cine violento de los cincuenta, como un director del periodo que finalmente hubiera encontrado el clima adecuado para recrear las tensiones de veinte años atrás. Aldrich probablemente es el más brutal y extremo director de la década en afrontar los géneros a fin de violentarlos y sacudirlos, permaneciendo empero dentro del clasicismo en el que se había formado: a su espalda, aparte de su colega al frente del pelotón Don Siegel, encontramos autores como Richard Fleischer –**Los nuevos centuriones** (*The New Centurions*, 1972), **El Don ha muerto** (*The Don Is Dead*, 1973)–, Phil Karlson –**Pisando fuerte** (*Walking Tall*, 1973), **Framed** (1975)–, Robert Parrish –**Contrato en Marsella** (*The Marseille Contract*, 1974)–, John Sturges –**McQ** (*McQ*, 1974)– y, entre los nuevos, figuras menores como Ted Post, Lamont Johnson y John Flynn. Es un cine al mismo tiempo nuevo y clásico, en muchos casos extremadamente físico y violentamente abstracto, volcado en una relectura libre y desprejuiciada de los géneros, que a menudo sustituye la descripción psicológica tradicional por la síntesis provocadora del gesto gráfico, prefiriendo la hipérbole, la elipsis, la urgencia de una fuerza tan agresiva que resulta casi visionaria.

Y en estos años de incandescencia formal, en que madura igualmente el ciclo de las producciones Corman, Aldrich toca la que quizá sea su fase más controvertida, hecha de choques críticos y de fracasos comerciales, pero también de gran inventiva, donde su poética de la violencia alcanza las consecuencias más radicales en los límites del lenguaje clásico del cine americano. Más que nunca, en estas películas de los años hiperrealistas su visión del mundo se expresa a través de una aparente bastedad visual y narrativa mucho más que en los tratamientos temáticos tradicionales: la violencia formal se instala en el corazón de la visión del mundo expresada por sus películas. ¿Y tuvo alumnos o hijos? Probablemente no. Burt Reynolds –**Gator, el confidente** (*Gator*, 1976), **La brigada de Sharky** (*Sharky's Machine*, 1981)– durante algún tiempo parecía poder ser para él lo que Clint Eastwood fue para Don Siegel, pero la esperanza se desvaneció enseguida. Walter Hill está sin duda entre los miembros de esta generación que se afirma hacia finales de los años setenta donde se pueden encontrar los últimos ecos de una lección aldrichiana: pero se trata de una generación nacida de presupuestos completamente distintos, mientras la producción *mainstream* premiaba la otra línea carnavalesca, la referencial y formalmente restauradora de Spielberg. Al igual que los héroes problemáticos de sus películas, que nunca fundan un mundo, pero se descubren siempre en primera fila de la historia y de la condición humana, también Aldrich aparece en este periodo sobresaliendo en un mundo que desaparece. Y me pregunto si ha llegado el momento de leer definitivamente su obra a partir no tanto de las primeras obras maestras de los años cincuenta, como se hace habitualmente, cuanto de la globalidad de su trabajo en los setenta, y de una violencia visionaria destinada a permanecer en buena parte incomprendida u olvidada.

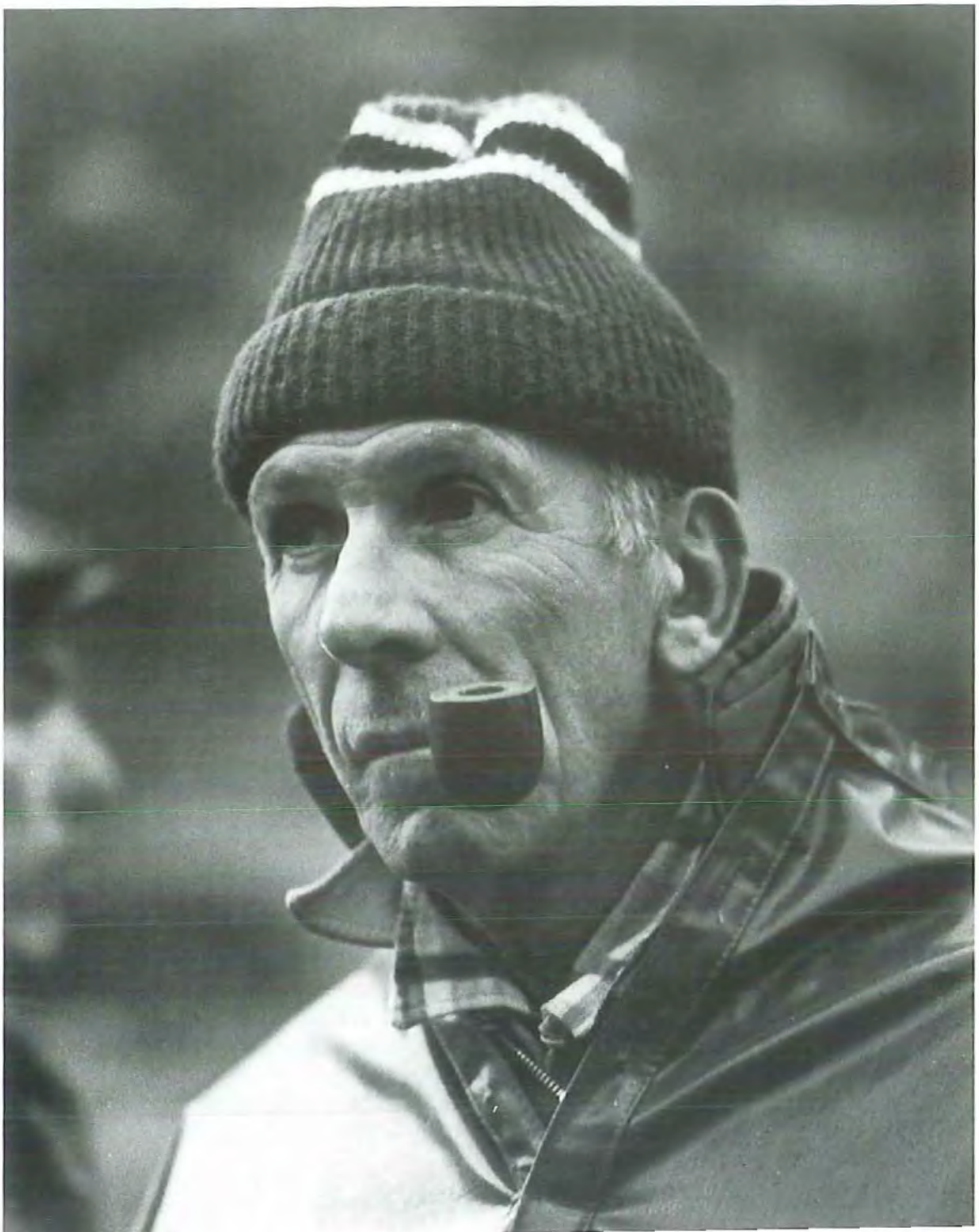
Traducción: Carlos Aguilar

Un intruso entre los nuestros

El extraño caso de Richard Brooks

Hilario J. Rodríguez

Gidoilari izan zen Robert Siodmak, Jules Dassin edo John Hustonen-en zuzendaritzapean, zinema beltzeko hainbat film enblematikotan, esaterako ***The Killers*** *(1946),* ***Brute Force*** *(1947) eta* ***Key Largo*** *(1948) filmetan. Richard Brooks, dena den, ez da genero honetan zuzendari gisa ia batere aritu. Hala ere, inguru horretan pare bat esku-hartze sakon eginikoa da:* ***Deadline USA*** *(1952) eta, batez ere,* ***In Cold Blood*** *(1967). Baita hainbat* western *eta beste zenbait filmetan ere. Hauek guztiek, Brooks-ek bere belaunaldian hartutako kokapenak bezalaxe, erdialdea baino gertuago dute ingurua.*

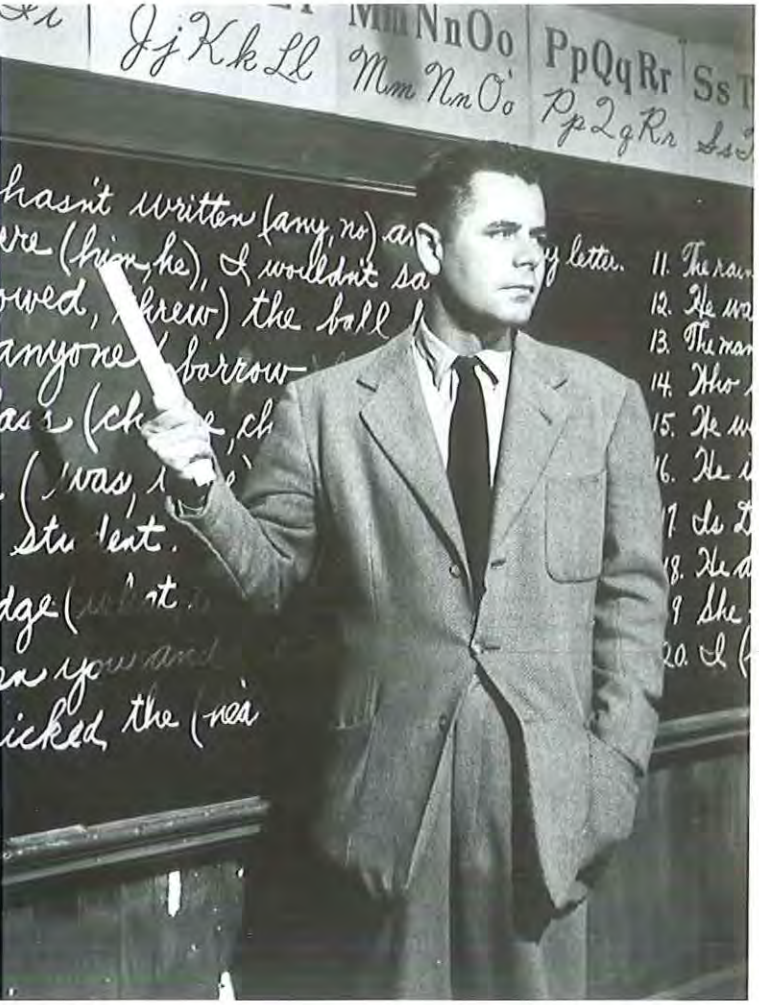


Cuando el 11 de marzo de 2004 estallaron bombas en varios trenes de la línea de cercanías que une Madrid con Guadalajara, hubo 192 víctimas mortales que sirvieron para que en torno a ellas se tejiesen discursos sobre manipulación, mentira y cobardía por parte del Gobierno de José María Aznar. A algunas personas la ocasión les pareció perfecta, más que para lamentarse por las víctimas o para condenar el terrorismo, para hablar sobre un golpe de Estado planeado desde las filas del Partido Popular. Un argumento así salió de la chistera de algún mago a quien su público, casi siempre infantil, jamás cuestiona. Sólo faltó que se acusase a los miembros del ejecutivo de haber puesto ellos mismos las bombas con fines electorales que luego se volvieron en su contra. No me habría extrañado si alguien hubiese sostenido tal cosa, pues argumentos parecidos ya los había escuchado antes, pocos días después del 11 de septiembre de 2001, cuando un amigo me llamó a Chicago para interesarse por mi estado de ánimo y de paso para darme su opinión sobre los atentados en Nueva York y Washington, que, según él, habían sido planeados o al menos autorizados por el propio George W. Bush.

La mentalidad que sostiene el tipo de planteamientos a los que me refería en el párrafo anterior –basados en teorías sobre conspiraciones, opresión, censura, inconstitucionalidad y escuchas o vigilancia ilegales– suelen tenerlos quienes fueron educados durante la Guerra Fría. Yo la llamo "mentalidad paranoica", que surge de la inflación mental que provocan la ansiedad y la frustración, aunque también las actitudes demasiado militantes, que buscan protagonismo en todo momento. En el mundo de la literatura, dos ejemplos perfectos serían Thomas Pynchon y Don DeLillo; y en el mundo del cine, Craig Baldwin y Oliver Stone. Todos ellos se supone que son liberales estadounidenses, tan extremos a veces que llegan a resultar ambiguos, como le sucedió a Oliver Stone con **Nixon** (*Nixon*, 1995), en la que retrataba al polémico presidente con los contornos de un alma torturada, una figura patriarcal lógica en una cultura como la estadounidense.

Muchos cineastas de la "generación de la violencia", como Nicholas Ray y Samuel Fuller, se convirtieron a finales de los cincuenta en verdaderos héroes entre los jóvenes críticos de *Cahiers du Cinéma*, especialmente por su actitud transgresora ante los géneros tradicionales, como el *western* o el cine negro, que dinamitaron hasta dejarlos casi irreconocibles. Sus películas carecían del equilibrio del cine clásico, pero a cambio tenían más intensidad. Eran viscerales, una característica que bastante gente en Europa asoció con la sinceridad. Según muchos críticos, en sus imágenes se notaban las turbulencias que buena parte del cine comercial ocultaba. Sin embargo, muchos realizadores estadounidenses surgidos a finales de los cuarenta o principios de los cincuenta han dado pie a posturas bastante enfrentadas, no sólo porque hayan gustado más o menos sino porque además sus películas han sido interpretadas de maneras muy diferentes, en ocasiones como si fuesen anticomunistas y en ocasiones como si fuesen antimacartistas (y por extensión antiamericanas). Esto último puede apreciarse en **La invasión de los ladrones de cuerpos** (*Invasion of the Body Snatchers*; Don Siegel, 1956), entendida desde su estreno de mil maneras, dependiendo de los intereses de sus espectadores y del momento en que la viesen. Incluso Samuel Fuller fue sospechoso durante mucho tiempo de ser un fascista, por culpa, entre otras, de **Manos peligrosas** (*Pickup on South Street*, 1953), considerada anticomunista en Europa mientras en Estados Unidos J. Edgar Hoover, el director del FBI, la tachaba de antiamericana por una muestra de desprecio del protagonista (Richard Widmark) hacia la bandera estadounidense.

Entre los miembros de la "generación de la violencia", Richard Brooks puede considerarse una anomalía, porque nadie le ha prestado la debida atención y la situación no parece que vaya a cambiar. Podría argumentarse que sus últimas películas fueron lo bastante decepcionantes como para terminar de cavar su fosa, pero exactamente lo mismo le sucedió a las últimas películas de Nicholas Ray y Samuel Fuller, cuyos prestigios no han dejado de crecer a pesar de ello. Yo, sin embargo, creo que el problema quizás esté en otra parte y que tenga relación con la "mentalidad paranoica" de la que hablaba. Salta a la vista que Richard Brooks es un cineasta menos moldeable que casi cualquier compañero suyo de generación, porque sus posturas políticas siempre estuvieron lo suficientemente claras y porque, de algún modo, necesitaba menos a los cinéfilos europeos para que estos ubicasen e interpretasen su obra. Además, el estilo de sus películas era mucho más equilibrado y comedido que el de las de Robert Aldrich o Phil Karlson. Por si fuera poco, muy a menudo se le ha considerado un simple adaptador de obras literarias, con la carga peyorativa que eso puede llegar a tener entre quienes van al cine con frecuencia. Cabe decir que sus tres pecados capitales consisten en haber leído demasiado, en haber rodado sin el nerviosismo necesario y en haber tenido sus propias ideas tan claras que no requirieron la intelección de nadie. El lado más liberal de su cine le ha colocado en el peligroso terreno donde se abocó a Stanley Kramer por ser simple, blando y, en el fondo, complaciente; el lado más literario le ha acercado a los grandes marginados de Hollywood, como William Wyler; y el estilo de sus películas, demasiado clásico para los gustos de quienes colocaron a

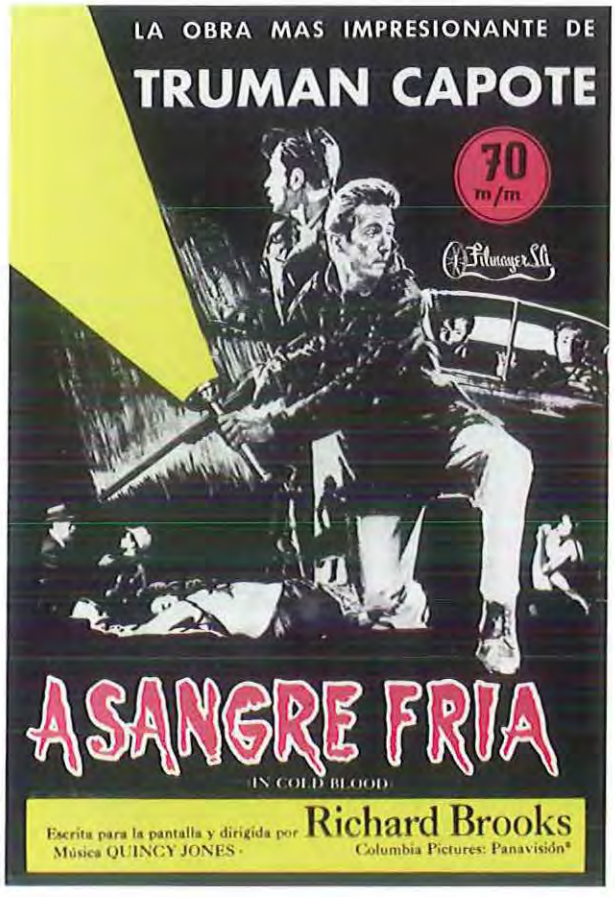


algunos cineastas de la "generación de la violencia" en los altares (llámense Jean-Luc Godard o François Truffaut), no ofrecía crispación y, por tanto, no resultaba liberador.

Problemas domésticos

Se sabe que Richard Brooks nació en Filadelfia en 1912 y que estudió en la Universidad de Temple, pero entre una cosa y otra apenas se tienen noticias sobre su vida. Nadie nos ha contado cómo ni quiénes eran sus padres, cuáles eran las relaciones entre ellos y su hijo; ni siquiera sabemos si el realizador tenía hermanos. Sin embargo, podemos inferir que su infancia y su juventud no fueron demasiado tensas gracias a una de sus películas más célebres, **Semilla de maldad** (*The Blackboard Jungle*, 1955), donde la delincuencia y la anarquía quedan explicadas como productos de cierto determinismo social contra el que puede lucharse siempre que uno cuente con un profesor tenaz y valiente como Glenn Ford. Poco importa si algunos personajes, en especial los adultos, resultan muy arquetípicos, porque los adolescentes en general se benefician de las interpretaciones de jóvenes actores como Sidney Poitier o Vic Morrow, que le proporcionan inmediatez y credibilidad a muchas situaciones. Cuando la película acudió al Festival de Cine de Venecia, la embajadora estadounidense presionó para que no se exhibiese, porque podía dar una mala imagen de la vida en su país. Hoy en día, **Semilla de maldad** ha perdido bastante impacto por culpa de su carácter didáctico, aunque conserva la electricidad de antaño durante sus créditos iniciales, mientras suena la canción "Rock Around the Clock", de Bill Haley. De algún modo, la película supo anticipar la importante función que tendría la música para que en adelante las generaciones más jóvenes viesen representados sus sueños, sus ansiedades y sus sentimientos por medio de canciones.

Puede decirse que la vida familiar suele ofrecer una cara amable en la obra de Richard Brooks. Los padres de **The Catered Affair** (1956), interpretados por Bette Davis y Ernest Borgnine, son esforzados trabajadores que quieren lo mejor para su hija (Debbie Reynolds), que está a punto de casarse. Tampoco los padres de Sidney Poitier y Rock Hudson aparecen mal parados en **Sangre sobre la tierra** (*Something of Value*, 1956), pues el conflicto que tienen los dos amigos de infancia cuando crecen se debe sobre todo al despertar de África y al odio que de pronto sienten los negros hacia los blancos, a quienes quieren expulsar del continente, donde ya no queda sitio para ellos. El padre de **Los hermanos Karamazov** (*The Brothers Karamazov*, 1958), interpretado de forma un tanto histérica por Lee J. Cobb,



es quizás el caso más extremo, aunque se deba más a la pluma de Fedor Dostoievski que a los planteamientos de Richard Brooks, por mucho que este último hubiese pervertido la novela del escritor ruso, convirtiéndola en un relato en el que el origen del mal está en la avaricia, el odio y el deseo de venganza.

Años más tarde, en **A sangre fría** (*In Cold Blood*, 1967), Richard Brooks mostró de manera semidocumental dos ambientes familiares muy contrastados, el de las víctimas y el de los asesinos (a quienes daban vida Robert Blake y Scott Wilson). Uno era armónico y el otro disfuncional; el primero producía víctimas y el segundo monstruos. Pese a las clásicas ecuaciones de tercer grado que a veces solía utilizar para ejemplificar problemas, el cineasta estadounidense en este caso se valió de la novela homónima de Truman Capote para presentar un paisaje humano más complejo, quizás porque no veía de qué manera pudiesen librarse las víctimas de ser asesinados y los monstruos de ser ajusticiados.

La verdad por delante

En 1934 Richard Brooks comenzó a trabajar como periodista deportivo para el *Filadelfia Record* y dos años después se fue a la cadena NBC de Nueva York, donde trabajó como escritor, locutor y, finalmente, comentarista de partidos de béisbol. Seguramente aquellos eran tiempos diferentes de los que documenta **Fever Pitch** (1985), la última película del cineasta. En ella, Ryan O'Neal es un periodista deportivo que va a Las Vegas para hacer un reportaje sobre el juego y que descubre en sí mismo todo aquello que pretende destapar. Los jugadores y los perdedores son siempre uno solo, porque en realidad nadie gana jamás. Tampoco Ryan O'Neal, a quien vemos delante de su máquina de escribir con una botella al lado, dando fe del carácter compulsivo de muchas personas. Incluso él es un jugador con problemas, aunque los suyos sean de verdad preocupantes, porque le debe una importante cantidad de dinero a unos mafiosos y puede perder la vida si sigue dando largas.

Por raro que pueda sonar, a Richard Brooks le sucedió una especie de involución estilística a lo largo de su carrera, en la que, en lugar de ir depurando su estilo, acabó rodando de forma anárquica y violenta, como si con el paso de los años hubiese decidido parecerse un poco más a Nicholas Ray, Samuel Fuller o Robert Aldrich. **Fever Pitch** y **Objetivo mortal** (*Wrong Is Right*, 1982) no sólo ofrecen una visión profundamente distorsionada del periodismo, sino que además están rodadas de una manera muy poco equilibrada, como si también desde un punto de vista formal quisieran añadir un comentario peyo-

A sangre fría

rativo sobre el tema. Ambas películas fueron bastante atacadas en el momento de sus estrenos, más que nada porque en ellas no quedaba títere con cabeza; por si fuera poco, resultaban demasiado nihilistas y feas. Parte de culpa quizás la tuviese el envejecimiento de su director, que poco a poco fue dejando de comprender el mundo en que vivía; aunque también cabe pensar que la década de los ochenta no fue el mejor momento para alentar el idealismo de nadie. No obstante, la desilusión de Richard Brooks al final de su carrera ya podía empezar a intuirse en los años sesenta, a través del periodista a quien interpreta John Forsythe en **A sangre fría**, que ve cómo la verdad no sirve para corregir nada en una sociedad acostumbrada a zanjar sus problemas con los asesinos por la vía expeditiva, asesinándolos a su vez, sólo que de forma legal.

La visión más esperanzadora que ofreció Richard Brooks del periodismo aparece en **Deadline USA** (1952), una de sus primeras películas. En ella, Humphrey Bogart, cerca del final de su carrera, interpreta al héroe que jamás había sido, manteniendo en pie un periódico a pesar de los muchos problemas que tiene a su alrededor: domésticos, laborales, económicos e

Deadline USA

incluso con la mafia. Su lema es que *"para que un país sea libre, la prensa en él debe ser libre"*. Pero el personaje no acaba triunfando gracias a su idealismo liberal, sino más bien gracias a Humphrey Bogart. Resulta curioso que, siendo la película más sólida de las dedicadas al mundo del periodismo, sea acaso la más insatisfactoria, al menos desde un punto de vista argumental, por culpa de sus personajes excesivamente virtuosos o excesivamente malvados y por culpa de sus situaciones irrespirables y por la fácil solución que hay para todo al término de la función, como si se tratase de una película de John Sayles. **Deadline USA** tiene como principal virtud el lado documental de ciertas partes, en las que vemos el funcionamiento de un periódico, aunque sólo sea desde un punto de vista mecánico, desde que los rotativos comienzan a girar e imprimir el papel, hasta que aparece la primera edición o la última.

Primero viene la palabra y luego lo demás

Richard Brooks ganó un Oscar por el guión adaptado de **El fuego y la palabra** (*Elmer Gantry*, 1960). A lo largo de su carrera fue nominado en cuatro ocasiones más, por **Semilla de maldad**, **La gata sobre el tejado de zinc** (*Cat on a Hot Tin Roof*, 1958), **Los profesionales** (*The Professionals*, 1966) y **A sangre fría**, siempre por su trabajo como guionista. Una cosa así pone de relieve que, como poco, durante las décadas de los cincuenta y los sesenta, su obra contó con el favor de la Academia, algo no demasiado bien visto entre quienes canonizan a los directores, porque presenta al cineasta como alguien integrado en la industria y, hasta cierto punto, convencional. Este factor puede sumarse a los que apunté antes como posibles causas de la devaluación de Richard Brooks.

Su éxito como guionista en las galas de entrega de los Oscars no es una casualidad, pues él en realidad había empezado su carrera en Hollywood leyendo y corrigiendo guiones en 1942. Muy rápidamente pasó a escribir diálogos adicionales para un par de modestos *westerns* y dos vehículos para la actriz María Móntez, donde se limitó a salir con vida del empeño. Varios años más tarde, su verdadero talento salió a la luz. Tres películas de cine negro demostraron que había aprendido bastantes cosas de las novelas policiacas de Dashiell Hammett. Fueron **Forajidos** (*The Killers*; Robert Siodmak, 1946), **Fuerza bruta** (*Brute Force*; Jules Dassin, 1947) y **Cayo Largo** (*Key Largo*; John Huston, 1948). Resulta curioso que luego él apenas dirigiese cine negro, aunque puedan detectarse rastros en **Los hermanos Karamazov** y **A sangre fría**, además de en **Deadline USA**.

Salvo en cuatro películas, Richard Brooks siempre participó en la escritura de los guiones y en muchos casos los escribió él solo, especialmente hacia el final de su carrera. Tenía una fe absoluta en los elementos narrativos y teatrales del cine, que él consideraba el armazón perfecto de una película. Publicó tres novelas a lo largo de su vida, una adaptada al cine por Edward Dmytryk en **Encrucijada de odios** (*Crossfire*, 1947). Algo así le predisponía a realizar adaptaciones de grandes clásicos, como **Los hermanos Karamazov**, basada en la novela homónima de Fedor Dostoievski; **El fuego y la palabra**, basada en una excelente novela de Sinclair Lewis; **Lord Jim** (*Lord Jim*, 1965), basada en la novela homónima de Joseph Conrad; y **A sangre fría**, basada en la novela homónima de Truman Capote, que marcó la aparición del "nuevo periodismo". De forma indirecta, adaptó a Francis Scott Fitzgerald en **La última vez que vi París** (*The Last Time I Saw Paris*, 1954) e hizo versiones cinematográficas de obras teatrales de Tennessee Williams en **La gata sobre el tejado de zinc** y **Dulce pájaro de juventud** (*Sweet Bird of Youth*, 1962), además de dirigir una adaptación de una obra de Paddy Chayefsky en **The Catered Affair**, escrita por el propio dramaturgo y por el escritor Gore Vidal.

Viendo sus películas, resulta fácil concluir que Richard Brooks no continuó en ningún momento la senda trazada por los escritores de la "generación perdida" y procuró abrir la literatura y el cine estadounidenses a nuevos horizontes, más allá del folclore y de los prototipos fijados hasta entonces por Ernest Hemingway, John Steinbeck o William Faulkner. Eso le empujó a hablar sobre el odio hacia los homosexuales en su novela *The Brick Foxhole*, aunque luego el tema se transformase en antisemitismo en la película **Encrucijada de odios**. Un tema similar lo exploró en **La gata sobre el tejado de zinc,** cambiando esta vez él la homosexualidad latente en la obra teatral de Tennessee Williams y transformándola en impotencia; y en la adaptación que hizo de una polémica novela de Judith Rossner en **Buscando al Sr. Goodbar** (*Looking for Mr. Goodbar*, 1977).

La gata sobre el tejado de zinc

El fuego y la palabra

Si las imágenes de sus películas carecían del vigor que tenían las de las películas de otros compañeros suyos de generación, sus diálogos, sin embargo, eran crispados y efectistas, aunque a menudo también resultasen un poco obvios y mecánicos, además de didácticos e instructivos. En ellos latían la rabia y la furia de quien pretende destapar cuestiones ocultas para provocar el debate social. Algo así puede verse en **El fuego y la palabra**, gracias en parte a la excelente interpretación de Burt Lancaster, que le valió un Oscar por su papel de engañabobos capaz de manipular a la gente con su verborrea y con su simpatía.

Intermedio bélico

Si no hubiese sido movilizado como *marine*, es posible que Richard Brooks jamás hubiese vestido un uniforme militar. Cuando fue llamado a filas, la Segunda Guerra Mundial ya estaba muy avanzada y apenas le faltaba algo más de un año para acabar. Quizás por eso las dos películas que hizo de acuerdo con las invariantes del cine bélico son tan anómalas, como si en ellas el campo de batalla fuese algo secundario. También resulta llamativo que, tratando ambas un conflicto tan decepcionante y traumático como la Guerra de Corea, no haya en ellas un comentario más fiero. **Battle Circus** (1953) sigue los pasos de un hospital móvil en la retaguardia, aguardando la llegada de heridos. La guerra, de ese modo, se transforma en una especie de abstracción que, eso sí, produce un dolor y una devastación muy concretos. Humphrey Bogart no parece el actor más adecuado para el papel de militar y tampoco para hacernos creer que está enamorado de June Allyson, una actriz con cara demasiado angelical. Sin embargo, la película sabe extraer vigor en los momentos de transición, quizás porque entonces utiliza un estilo semidocumental, que al menos le proporciona verosimilitud a ciertas imágenes.

Está claro que a Richard Brooks le faltaba la experiencia que a Samuel Fuller le sobraba en el universo castrense. Para ser justo con él, quizás debería precisar más al respecto e insistir en que Richard Brooks fue un soldado en la retaguardia, mientras que Samuel Fuller fue un soldado en primera línea de fuego. Esa misma sensación es la que a veces proporcionan casi todas sus películas, que parecen hablar siempre desde la distancia, sin ser capaces de entender por completo los conflictos sobre los que hablan, de ahí que a menudo resulten insuficientes.

Take the High Ground (1953) es algo mejor que **Battle Circus**, aunque tampoco sea excesivamente distinguida. Una vez más, nos sitúa lejos del campo de batalla, en un campamento donde los reclutas se preparan para el ejercicio de la guerra. Como hoy en día ese universo nos parece más familiar, sobre todo

gracias a **La chaqueta metálica** (*Full Metal Jacket*; Stanley Kubrick, 1987), las virtudes de esta película son menos obvias, aunque no deje por ello de tener atractivos, como la interpretación de Richard Widmark y los diálogos de Millard Kaufman.

Animales melancólicos

Ya dije con anterioridad que Richard Brooks no tuvo excesiva fortuna con los géneros canónicos, como el *western* o el cine negro, de ahí que su obra pareciese menos iconoclasta con respecto al viejo Hollywood que la de otros compañeros suyos de generación. Sus aportaciones al *western*, sin ir más lejos, son anómalas, ante todo porque suelen centrar su atención más en los caballos que en los indios o en los vaqueros. Aun así, son modélicas. **The Last Hunt** (1956), sin ir más lejos, sabe trascender su espíritu ecológico y presenta, además, un extraordinario grupo humano, donde hay cazadores profesionales que íntimamente odian su profesión (Stewart Granger), ex combatientes que ya no son capaces de librarse de la violencia acumulada en el campo de batalla (Robert Taylor), un lisiado sin miedo a la vida (Lloyd Nolan), un mestizo atormentado (Russ Tamblyn), una india vejada por las circunstancias (Debra Paget)... Entre todos ellos hay una interacción que siempre conduce a estallidos de violencia. Cuando dejan de exterminar búfalos, dirigen sus revólveres y sus rifles hacia sí mismos.

Los profesionales es el más convencional de los tres *westerns* dirigidos por Richard Brooks, pero aun así es el más vigoroso. Sus personajes tienen el lado mítico de los antiguos héroes del Oeste, en medio de un contexto diferente, cuando en Estados Unidos hubo voces que comenzaron a cuestionar su intervencionismo fuera de sus fronteras, en especial en Vietnam, donde por aquel entonces se estaba desarrollando una desastrosa guerra. Su siguiente *western*, **Muerde la bala** (*Bite the Bullet*, 1975), es el más doloroso de todos, porque en él los caballos aparecen como las víctimas de un universo que comienza a desvanecerse y que sólo se mantiene vivo para hacer con él un poco de espectáculo.

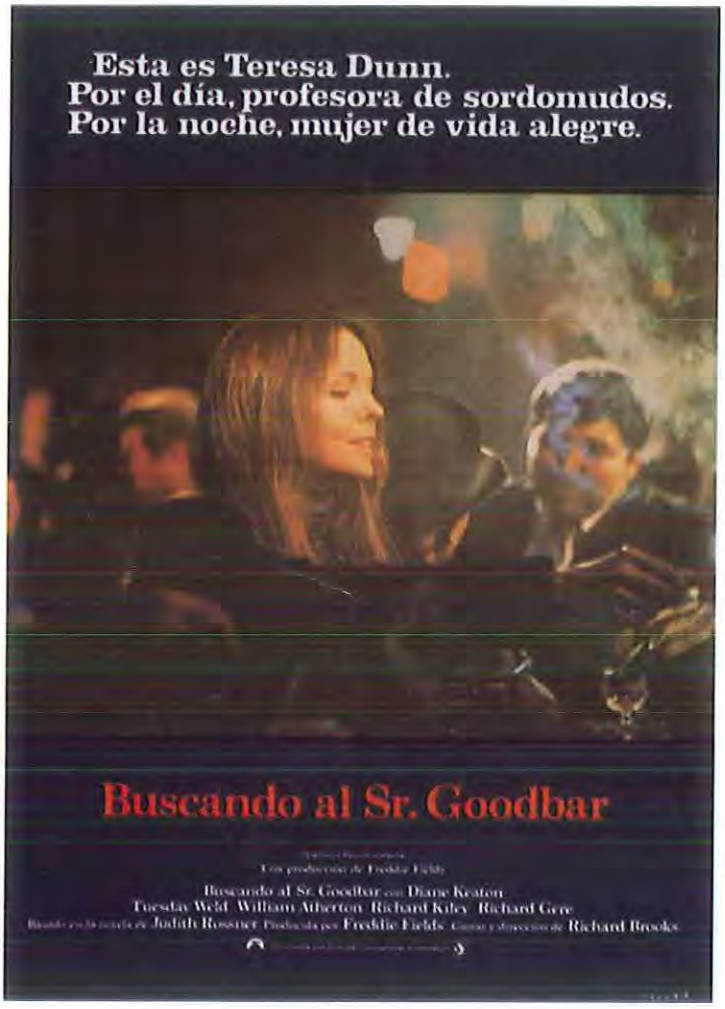
El lado más anómalo de las contribuciones de Richard Brooks a géneros como el *western* pone de manifiesto que él no era un director cualquiera. Con su obra, Hollywood llegó a un callejón sin salida y buscó nuevos caminos o reformuló las constantes que había utilizado hasta ese momento.

Domicilio conyugal

Richard Brooks había conocido a la actriz Jean Simmons durante la filmación de **The Last Hunt**, porque ella acudía de vez en cuando a los descansos de rodaje para estar con su marido, Stewart Granger. Para cuando el director decidió incluirla en su película **El fuego y la palabra**, ella acababa de divor-

ciarse. Ese mismo año Richard Brooks y Jean Simmons se casaron. En adelante, la actriz rodó **Espartaco** (*Spartacus*; Stanley Kubrick, 1960) y comenzó un abrupto declive del que ya nunca saldría, ni siquiera con el papel principal de **Con los ojos cerrados** (*The Happy Ending*, 1969), en la que Richard Brooks parecía estar haciendo una sesión pública de psicoanálisis. La esposa de vida rutinaria y vacía que de pronto decide dejarlo todo e irse en busca de nuevos estímulos posiblemente era la historia de Jean Simmons tras un matrimonio que sepultó su carrera como si tratase de una losa. Al cineasta le interesaba preguntarse cuál podía ser el rol de un ama de casa si de pronto esta decidía buscar su lugar en el mundo fuera del hogar; pero al final del viaje no había respuestas. Una persona confundida suele llevarse una desagradable sorpresa si busca seguridad en los demás, porque, según la película, nadie se libra de arrastrar cierto grado de confusión.

Buscando al Sr. Goodbar fue realizada el mismo año en que Richard Brooks y Jean Simmons decidieron divorciarse, tras haber tenido un hijo en común y haber arrastrado durante sus últimos años de matrimonio unas relaciones bastante tensas. Es posible que esto último determinase al cineasta a buscar un final para **Con los ojos cerrados**, que creyó encontrar entre las páginas de una polémica novela, cuyo nihilismo acabó transformando en un guión de claros ecos freudianos. Una profesora de niños sordomudos (Dianne Keaton) se convierte cada noche en una mujer liberada, que necesita sexo. Sus encuentros con gente de todo tipo ponen de relieve la superioridad intelectual de ella y al mismo tiempo lo poco que eso sirve cuando uno coquetea con las criaturas nocturnas. Su muerte, a manos de un hombre de tendencias homosexuales (Tom Berenger), parece marcar los límites de un hogar y un trabajo como el único territorio seguro para una mujer.



Lord Jim

Conflictos morales

Puede decirse que Richard Brooks fue un excelente director de actores, aunque no fuese el mejor constructor de personajes de la historia del cine. Lee J. Cobb, Paul Newman, Shirley Jones, Ed Begley, Geraldine Page, Shirley Knight, Jean Simmons y Tuesta Weld fueron nominados al Oscar por sus papeles en películas de Richard Brooks. Muchas de sus obras se benefician de la interpretación de sus actores, como sucede en **Lord Jim**, donde Peter O'Toole repite una parte de su personaje en **Lawrence de Arabia** (*Lawrence of Arabia*; David Lean, 1962), proporcionándole la ambigüedad que le roba en todo momento el guión, que sólo pretende presentarlo como una nueva versión de Jesucristo. La película está demasiado poblada y, además, tiene un malvado irresistible gracias a James Mason; algo así hace que la búsqueda de redención de su personaje principal resulte poco convincente. De cualquier modo, conviene dejar claro que **Lord Jim** marca un antes y un

después en la obra de Richard Brooks, más que nada porque a partir de ella él pasó a ser un cineasta independiente, aunque hasta ese momento también lo hubiese sido casi siempre, aceptando y rechazando proyectos con bastante frecuencia, sin dejarse esclavizar por ningún estudio.

Crisis (1950), la primera película de Richard Brooks, era asimismo un estudio sobre los conflictos morales que asaltan a los occidentales cuando deben tomar decisiones fuera de sus fronteras, en países extranjeros. Allí, un doctor (a quien daba vida Cary Grant, que fue quien ayudó al realizador a producir la película) tiene que decidir entre operar el tumor cerebral de un dictador latinoamericano (José Ferrer) o dejarlo morir. Por supuesto, la película luego rebaja su carga moral y hace que la esposa del doctor (Paula Raymond) caiga en manos de un grupo revolucionario que amenaza con matarla si el doctor deja que el dictador salga con vida de la operación. Desgraciadamente, en este argumento los ecos de Graham Greene o incluso Julien Green no pasan de ser eso, ecos. Al final, el resultado es más cerebral que visceral, más forzado que sincero. Y, por si fuera poco, contiene una lectura contraria a todo tipo de extremismo, algo que, una vez más, deja al descubierto la tibieza con la que Richard Brooks solía abordar cuestiones como la homosexualidad, la corrupción o el feminismo, y, por extensión, la tibieza de su propio estilo, siempre más sólido que iconoclasta, más pulcro que inspirado, más contenido que desatado...

Hotel Europa

Samuel Fuller y Nicholas Ray acabaron de construir sus mitos en Europa; Richard Brooks, sin embargo, jamás encontró su sitio allí. Su película **El milagro del cuadro** (*The Light Touch*, 1951) es un extraño *thriller* con toques de comedia suave, en el que incluso un ladrón estadounidense (Stewart Granger) se encuentra desplazado en Europa, entre ladrones sin escrúpulos y sin fe. Algo muy parecido le sucede al escritor (Van Johnson) de **La última vez que vi París**, de quien echamos en falta la desesperación de Francis Scott Fitzgerald al final de su vida, cuando escribió *El crack-up* para recordarnos que *"toda la vida es un proceso de demolición"*. La película no consigue otra cosa que recordarnos de forma continua que el escritor echa de menos su país y que no acaba de encontrar su sitio entre los europeos. En ese sentido, **Dólares** (*Dollars*, 1971) es su obra más satisfactoria, al menos por no caer en ciertos tópicos hoy demasiado superados y por presentar a un caradura (Warren Beatty) y a una prostituta (Goldie Hawn) como los héroes imposibles de una historia sobre aficionados que roban a ladrones profesionales, sin más.

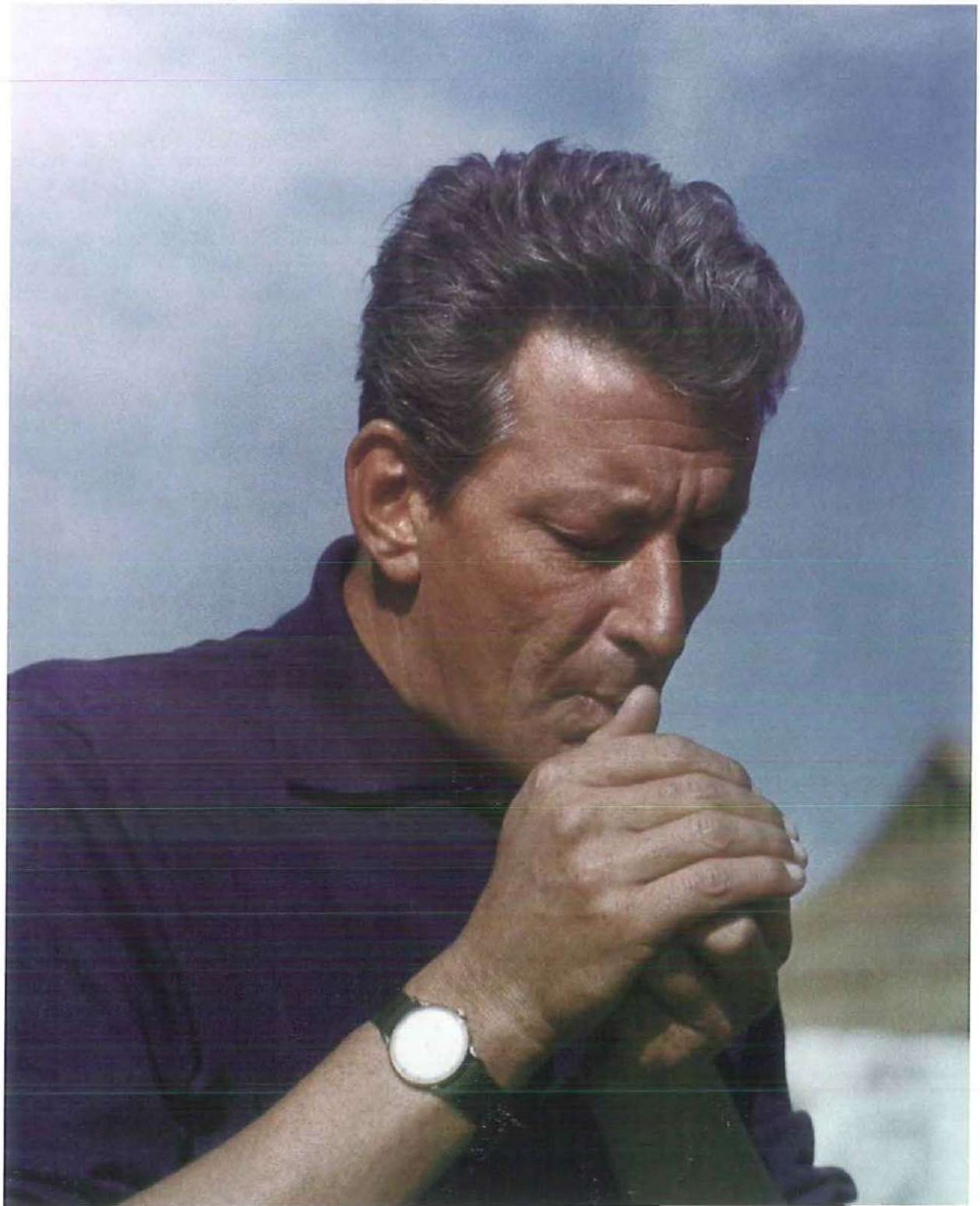
Richard Brooks murió en 1992 y, desde entonces, su obra ha ido desvaneciéndose poco a poco. Nadie parece interesado en reivindicarle, ni en Estados Unidos ni en Europa. En su país muy a menudo se excluye a quienes no siguen ciertas reglas de cortesía (relacionadas con la fidelidad absoluta y ciega); y aquí en general se ignora a cuantos no participan de una concepción de América absolutamente peyorativa. De algún modo, le ha sucedido lo mismo que al cineasta Jafar Panahi cuando dirigió **El círculo** (*Dayereh*, 2000), que fue prohibida en su país y ello le valió para que, en un viaje a Estados Unidos para acudir a la gala de entrega de los Oscars en la que su película había sido nominada en la categoría de Mejor Película de Habla No Inglesa, fuese detenido en el aeropuerto, donde le tomaron sus huellas y le fotografiaron como si se tratase de un criminal cualquiera.

La última vez que vi París

Formas de la violencia en el cine de Nicholas Ray

José Enrique Monterde

*Bere istorioen lirismoak eta irudien nabarmentasunak goresten dute Nicholas Ray, eta bere izena ia beti indarkeria-mota bati lotuta dago, gazteena, **Rebel Without a Causeren** (1956) eta **They Live by Nighten** (1947) autore izan ondoren. Errealitatea, ordea, puntu bat korapilatsuagoa da, nahiz eta arretaz aztertzera gelditzea beti erraza izan ez den.*



Si reconocemos hasta qué punto la violencia es consustancial a la sociedad norteamericana, hasta qué punto incluso resulta un aspecto constitutivo de la nación americana, nacida y desarrollada bajo unos procesos de condensación y aceleración histórica inéditos hasta entonces, no nos puede extrañar que en muchas de sus manifestaciones culturales aparezca como telón de fondo ineludible. En ese sentido el cine no podía ser ajeno a semejante circunstancia, no sólo en aquellos géneros "de acción" significativamente más propicios al destello de violencia, sino incluso en otros que no dejan de construir sus relatos a partir del conflicto; baste recordar la noción de "guerra de sexos" asociada a la comedia clásica, pero en el fondo bastante generalizable a otros tipos genéricos. Pero precisamente no es el territorio de la comedia el que recorre toda una generación de cineastas surgidos a finales de los años cuarenta, a medio camino entre la "generación perdida" (a causa sobre todo de la "Caza de brujas": Rossen, Losey, Dassin, Kazan, Dmytryk, Berry, Polonsky, Biberman, etc.) y la posterior "generación de la televisión". Como puede apreciarse en este volumen, hablamos de cineastas que probablemente parecían predestinados a una producción secundaria en el Hollywood de la época (Aldrich, Fuller, Mann, Siegel, Brooks, Sturges, Daves, etc.) pero que han visto acrecentar su relieve con el paso del tiempo; y un rasgo común a todos ellos, junto a un cierto manierismo más o menos exasperado propio del ocaso clasicista, es el primer plano que adquiere la violencia. Uno de los más destacados y considerados por la crítica ha sido Nicholas Ray. ¿Más de lo que realmente se merece? Es sólo una sospecha que la inmediata revisión de muchos de sus títulos me ha producido: ¿se puede decir todavía –con Godard año 1958– que Nicholas Ray *"es el Cine"*?

Incluido en esa supuesta "generación de la violencia", lo que aquí nos interesa es establecer los rasgos específicos que distinguen a Ray respecto a sus relativos congéneres hollywoodienses, en la medida en que la violencia puede modularse bajo diversos registros y con variados acentos. Evidentemente, en cuanto la obra de Ray transita por el cine de acción (*western*, policíaco, bélico, aventuras, etc.) no puede evitar inscribir personajes, situaciones, acciones, ambientes, etc., violentos; pero no menos interesante nos resulta detectar los registros violentos, los contagios o contaminaciones en otros supuestos genéricos. De hecho, digamos que el cine "de acción" está protagonizado por ciertos "profesionales de la violencia": policías, *cowboys*, gánsteres, forajidos, pistoleros, militares, cazadores furtivos, etc. Estos, bien están legitimados socialmente en sus usos violentos, bien utilizan la violencia como instrumentos para su transgresión de la ley y el orden que los primeros deben sostener; pero tanto los unos como los otros hacen, de alguna forma, de la violencia su forma de vida. Y por supuesto en ambos campos se producen excesos, que irán desde el traspaso de las normas legales por quienes debieran defenderlas hasta la psicopatía criminal, cuya violencia deja de ser un medio para constituirse en un fin. De todo ello podemos encontrar buenos ejemplos en el cine de Nicholas Ray.

Comencemos por los excesos en el lado de la ley con un par de muestras: el policía Jim Wilson (Robert Ryan) que protagoniza **On Dangerous Ground** (1950) se distingue por su agresividad y violencia, manifiesta en su trato a la joven Mirna, en su persecución del asesino Tucker, a quien golpea al detenerle en el hotel (con la consiguiente denuncia del criminal), o incluso cuando también golpea al hombre que importuna a la propia Mirna; una actitud que le reporta el traslado al campo, donde deberá enfrentarse a un muy distinto caso criminal. No menos extralimitadas serían las actuaciones de otros dos representantes de la ley, aunque con estilos muy distintos: se trata de los respectivos fiscales de **Llamad a cualquier puerta** (*Knock on Any Door*, 1948) y de **Chicago, año 30** (*Party Girl*, 1958). En el primer caso, aunque volveremos al sentido de la actuación del fiscal Kerman en un contexto más amplio, se nos propone a un personaje encarnación poco menos que del

mal absoluto (apellido alemán, cicatriz en la cara, tono destemplado, racismo, etc.), capaz incluso de conducir su rol a los límites del sadismo. Muy distinta es la caracterización del fiscal Stewart en la segunda, donde se muestra mucho más astuto en su presión/chantaje sobre el abogado Tommy Farrell (Robert Taylor), aunque evidentemente sus acciones también bordean los límites éticos de la acción policial.

They Live by Night

En el caso de los *westerns* también encontramos a los representantes de la ley, sean oficiales o no. Tenemos por supuesto a Matt Dow (James Cagney), el recto *sheriff* protagonista de **Busca tu refugio** (*Run for Cover*, 1955), capaz de superar su inmerecido pasado (que incluye una estancia injusta en la cárcel) con su intachable comportamiento una vez nombrado para su cargo; en realidad no comete exceso alguno, pero sí numerosos errores con consecuencias fatales: por ejemplo conferir al ayudante Bishop el control del pueblo en su ausencia (con su incapacidad para evitar un linchamiento) y luego la custodia del bandido Morgan (que huirá con su acuerdo), para terminar con la confusión fatal en el tiroteo final, cuyo desenlace es la muerte del joven Bishop, que acaba de salvarle la vida. Mucho menos recta es la cuadrilla de supuestos defensores de la ley encabezada por Emma y McIvers (en realidad brazo de la venganza y los celos de ella) que aparece en **Johnny Guitar** (*Johnny Guitar*, 1954), mientras que sólo colateral resulta la figura del detective Remington en **La verdadera historia de Jesse James** (*The True Story of Jesse James*, 1956). En esta última resulta claro que el protagonismo está del otro lado de la ley, aunque los hermanos James puedan haber tenido sus razones en el origen de su trayectoria delictiva (mucho más claras que las de Davey Bishop en **Busca tu refugio**, más cercano al tipo del rebelde juvenil con o sin causa...), pero sin duda las han perdido,

o cuando menos las ha perdido Jesse, cercano ya al psicópata asesino amante de la violencia en el tramo que antecede al final del film. Otro asunto es el siempre infructuoso intento de abandonar la senda de la violencia por parte de los pistoleros que pueblan los *westerns* de Ray. No es una originalidad, puesto que una de las trazas fundamentales del *western* de los años cincuenta es ese nuevo tema –¿a partir de **El pistolero** (*The Gunfighter*; Henry King, 1950)?– del pistolero cansado de la violencia que intenta iniciar una nueva vida, sea el Shane de **Raíces profundas** (*Shane*; George Stevens, 1953), los muy semejantes Matt Dow y Johnny "Guitar" Logan o incluso el más mesurado Frank James.

Pero el abandono de la violencia nunca es sencillo ni barato, como pueden comprobar –pasando al cine criminal, en su variante gansteril– el infortunado Arthur "Bowie" Bowers (Farley Granger) de **They Live by Night** (1947) o el abogado Farrell de **Chicago, año 30**. El primero será víctima de su propio entusiasmo juvenil, de sus deseos de encontrar un nuevo camino junto a su amada Cathy, sin que ello implique abandonar sus antiguos y nada recomendables cómplices; el segundo lo logrará por todo lo contrario, por su experiencia y elocuencia, por su capacidad de cálculo para sumergirse en el vórtice de la violencia –en su último encuentro con Rico Angelo– como única vía de salida definitiva. Lejos de toda redención de la violencia aparecerían otros criminales conspicuos, de nuevo en el borde de la complaciente violencia psicopática: Chicamaw y T-Dub en **They Live by Night**; Nick Romano en **Llamad a cualquier puerta**; o Rico Angelo, Louis Canetto y Cookie La Motte en **Chicago, año 30**. A ellos se les debe probablemente los momentos más tensos, más crudos en su violencia explícita del cine de Ray: pensemos en la amenaza del ácido sobre el rostro de Vicki Gaye (Cyd Charisse) en **Chicago, año 30**, en correspondencia a lo que le ocurre al personaje de Gloria Grahame en **Los sobornados** (*The Big Heat*; Fritz Lang, 1953); y cuando Rico se suicida arrojándose sobre su propia cara ese ácido, tal vez alcancemos el destello explícito más violento de toda su filmografía.

Esto último es significativo, porque una de las mayores diferencias de Ray respecto a otros "compañeros" de generación, sobre todo Aldrich y Fuller, es que la violencia en su cine alcanza raramente una evidencia visual o incluso narrativa. En muchas ocasiones los actos violentos (atracos, asaltos, asesinatos, etc.) quedan elípticos o cuando menos con una discreta presencia en la pantalla, sin ningún regodeo

Chicago, año 30

Johnny Guitar

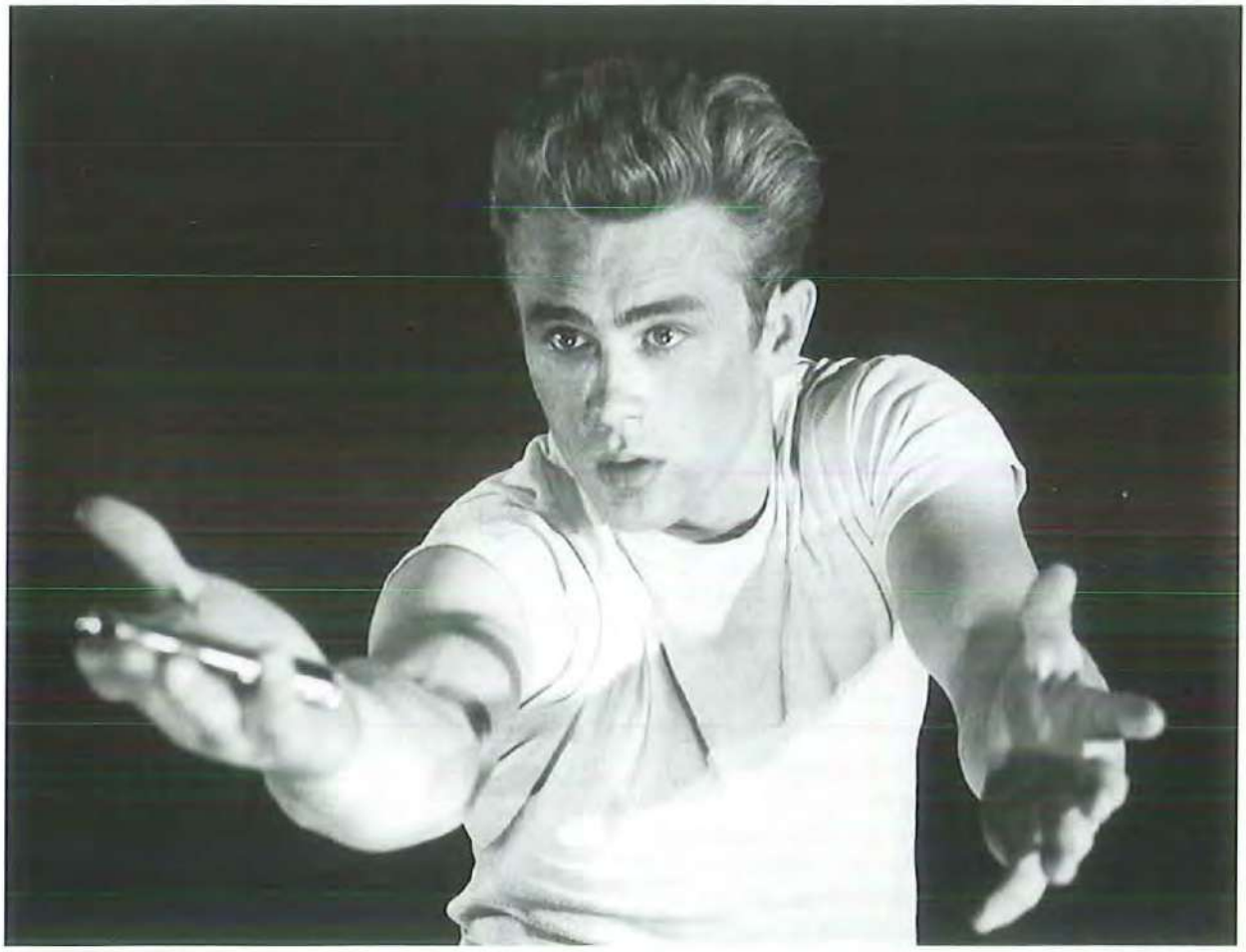
o complacencia, porque en definitiva la dimensión más profunda de la violencia en el cine de Nicholas Ray irá en otros sentidos, como más adelante veremos. Eso no significa que falten algunos latigazos violentos, pero simplemente compárese la muerte de Bowie al final de **They Live by Night** con la de Bonnie y Clyde en el film de Arthur Penn veinte años después; o la resolución del enfrentamiento final de **Johnny Guitar**, resuelta más desde la confrontación cromática que desde la sordidez de la violencia real. Pero esa atención sobre las formas concretas –y elusivas– de la puesta en escena de la violencia son esenciales en relación a un cineasta como Ray que precisamente tiene en su "puesta en escena" la raíz esencial de su reconocida –aunque para mí discutible– condición de "autor", por encima incluso de la pervivencia en sus filmes de ciertos tipos y planteamientos. De ahí, en esa tendencia hacia la abstracción mediante la autonomía de la puesta en escena radicaría tal vez la justificación del eslogan godardiano sobre la identificación de Ray y el Cine.

Antes de abandonar el ámbito de los profesionales de la violencia no debemos olvidar el planteamiento relativamente similar de los dos filmes bélicos de Nicholas Ray. Tanto **Infierno en las nubes** (*Flying Leathernecks*, 1951) como **Bitter Victory** (1957) están construidos sobre un doble registro de la violencia. De una parte, por supuesto, se trata del escenario bélico que enmarca la acción; no podemos dudar de que la guerra es la manifestación excelsa de la violencia, lo que da lugar a momentos plenos de ella.

Infierno en las nubes

Pero en realidad ese no es el interés central de Ray, que construye las respectivas historias a partir del enfrentamiento entre dos personajes: el mayor Kirby (John Wayne) y el capitán Griffin (Robert Ryan) en **Infierno en las nubes** y el capitán Leith (Richard Burton) contra el mayor Brand (Curd Jürgens) en **Bitter Victory**. Desde luego ambos filmes no se sitúan en un mismo plano, puesto que la vicisitud en el desierto africano de la segunda resulta mucho más dramática y a la vez abstracta, al confrontar más que dos caracteres o dos puntos de vista contrapuestos –como en **Infierno en las nubes**– dos nociones abstractas (heroísmo versus cobardía) adheridas a lo que aparentemente sería una disputa sentimental por una misma mujer.

Las películas de Nicholas Ray no adscritas –al menos en su totalidad– a los géneros más proclives a la violencia nos abren un campo más amplio de consideraciones sobre el papel de esta –en absoluto ausente– en su cine. Podríamos determinar hasta cuatro tipos o variantes de la violencia presentes en el conjunto de su filmografía, en ocasiones mezcladas entre sí: la violencia juvenil, social, institucional y personal. El primer tipo no puede sorprendernos si advertimos la presencia recurrente del joven rebelde como personaje destacado de la filmografía del autor de **They Live by Night**. Ya en esta, su primera película, aparece bajo los rasgos de Bowie, mientras que Nick Romano (**Llamad a cualquier puerta**), Dancing Kid (**Johnny Guitar**), Davey Bishop (**Busca tu refugio**) y los hermanos James conducen al esencial Jim Stark (James Dean) de **Rebelde sin causa** (*Rebel Without Cause*, 1956). No obstante Ray plantea en esos filmes siempre una misma cuestión bajo dos enfoques: uno social y otro llamemos psicológico. La cuestión es la preocupación por revelar la génesis de esas actitudes violentas; el primer enfoque radica en establecer el marco social y las



Rebelde sin causa

condiciones bajo las cuales emergerán casi necesariamente las actitudes violentas: la condena injusta y el clima carcelario en **They Live by Night**; el medio ambiente degradado y las malas amistades de **Llamad a cualquier puerta**; la asfixia social en **Busca tu refugio**; o las sevicias impuestas por los yanquis en la inmediata posguerra de Secesión en **La verdadera historia de Jesse James**. Pero no menos resultan como génesis de la actuación de Jim Stark factores sociales como la competitividad, la emulación o la dificultad de adaptación, revelados en los duelos a navaja, las carreras de coches, etc., que jalonan **Rebelde sin causa**. Pero esos condicionamientos sociales que pesan sobre los rebeldes juveniles no desplazan del todo, ni niegan, la dimensión psicológica que implica esa necesidad de rebelión contra la familia o la sociedad que se constituyen en rango identitario.

Una segunda variante de la violencia en Ray se manifiesta en el orden de lo social, más allá de la edad de sus protagonistas. Son ciertos ámbitos de lo social donde se exacerba el sentido competitivo y se convierte la violencia gratuita en espectáculo: tal es el caso del deporte (del rodeo) en ese proto-*western* moderno que es **The Lusty Men** (1952), donde también reaparecen temas ya expuestos más arriba: el *cowboy* veterano que quiere dejar el rodeo, la disputa por el amor de una mujer como generadora de violencia –véase el puñetazo de Jeff McCloud (Robert Mitchum) a Wes Merrit (Arthur Kennedy) tras la fiesta de esponsales–, pero se introducen otros de amplio alcance desde la radiografía de la sociedad americana, como es el binomio éxito/fracaso. En otras ocasiones son conductas sociales que preocupan reiteradamente a Ray e incluso pueden alcanzar una dimensión metafórica, caso del linchamiento, situación presente en **On Dangerous Ground**, **Johnny Guitar** y **Busca tu refugio**, o de la cuando menos aparente agresión a la naturaleza que intenta impedir Walt Murdoch (Christopher Plummer) en **Wind Across the Everglades** (1958). Y ello incluso sin olvidar la violencia implícita en ciertas relaciones humanas como las descritas en filmes ausentes de violencia literal como **A Woman's Secret** (1949) y **Born to Be Bad** (1950).

Esa violencia social está apoyada por lo que podríamos llamar la violencia institucional, tampoco ajena al cine de Nicholas Ray. Pensemos en las imágenes del reformatorio por el que pasa de forma determinante Nick Romano para la solidificación de su actitud antisocial en **Llamad a cualquier puerta**, donde por otra parte adquiere relevancia el aparato judicial –el abogado Morton (Humphrey Bogart) dice explícitamente que *"comienza el combate"* al arranque del juicio de Romano– y la propia pena de muerte a la que se ve condenado el joven asesino. Por supuesto que la policía sería otra institución autorizada al manejo de la violencia, en ocasiones por vías carentes de ética (recordemos como en tantas películas de Fritz Lang las diferencias entre ley y justicia), sea en **They Live by Night**, **On Dangerous Ground** o **Chicago, año 30**. También podríamos hablar de la violencia constitutiva del Ejército, protagonista de los dos filmes bélicos antes citados, o incluso de la institución cinematográfica en la que se desenvuelven el guionista Dixon Steele (Humphrey Bogart) de **En un lugar solitario** (*In a Lonely Place*, 1950) y la médica que influye

sobre la vida de Ed Avery (James Mason) en **Bigger Than Life** (1956), pero sin duda sería la institución familiar la que adquiere especial relevancia en numerosos filmes de Ray, con especial mención de **Rebelde sin causa** y **Bigger Than Life**. La inclemente descripción del matriarcado familiar en la familia Stark, la mostración de las consecuencias de la desestructuración familiar sobre el personaje de Plato (Sal Mineo), la incomprensión entre Judy (Natalie Wood) y su padre o el reflejo del conflicto generacional generalizado son los aspectos principales de **Rebelde sin causa**; la introducción de un elemento extraño bajo la forma de la cortisona, desencadenador de las contradicciones internas y las restricciones mentales sobre las que se apoya la existencia de una familia modelo en **Bigger Than Life**, no hacen más que mostrar las soterradamente violentas raíces sobre las que se sostiene muchas veces la institución familiar.

Y finalmente no podríamos olvidar una violencia personal, derivada del carácter de algunos de los personajes del cine de Nicholas Ray. No olvidemos que el título francés de estreno de **En un lugar solitario** fue "Le violent", haciendo clara alusión al carácter violento y antisocial muchas veces de Dixon Steele. Su permanente agresividad, la desproporción de sus actitudes, la pérdida del control en instantáneos momentos de furia caracterizan a un personaje a medio camino entre la frustración y el éxito, hasta el punto de que su enamorada, Laurel Gray (Gloria Grahame), llegue a suponerle capaz de un horrible asesinato del que es inocente, lo cual acaba con su relación amorosa. De paso, digamos que los celos y la posesividad –a los que el propio Steele no es ajeno– son la causa del brutal asesinato que constituye el motivo desencadenante del relato. De igual manera, el apacible maestro de escuela Ed Avery se transformará –en una auténtica versión del Dr. Jekyll y Mr. Hyde– en una especie de monstruo cuando la cortisona justifique un desdoblamiento de personalidad o tal vez la revelación de la personalidad profunda del personaje. Pero el resultado de la desinhibición que experimenta Avery le lleva a manifestar no sólo una actitud megalómana y paranoide, con ramalazos fascistas –su discurso a los padres de los alumnos o su forma de adiestrar al hijo– y místicos –su interpretación de la Biblia y el seguimiento del sacrificio de Isaac, remedando los propios designios divinos–, sino una creciente liberación de sus recónditos impulsos violentos, hasta el estallido final.

En definitiva, sea bajo sus formas individuales vinculadas al carácter personal o a la edad contestataria, sea bajo su dimensión institucional y social, la violencia aparece permanentemente en la filmografía de Nicholas Ray. Pero insistamos: no se trata sólo de presentarnos personajes, situaciones y acciones violentas, sino que la crispación de una puesta en escena al servicio de ese aliento romántico e impulsivo que tantas veces se ha asociado al estilo de Ray será en donde encontraremos las formas más características de la violencia en su cine.

En un lugar solitario

Don Siegel
Un campo de minas

Quim Casas

Bere izena ia beti Clint Eastwooden Harry zikinari eta ***Invasion of the Body Snatchers*** *filma gogoangarriari lotuta agertu arren, Donald Siegelen obra ez da erreferentzia horietan soilik agortzen. Bere filmografia hogeita hamabost tituluk osatzen dute eta, bertan, genero gaztiek dute tokia; gainera, bere belaunaldiko kide gehienen baino bilakaera konplexuagoa da berea.*

La valoración de la obra de Don Siegel (1912-1991) ha estado condicionada casi siempre por el impacto sociológico de una película fantástica de serie B, **La invasión de los ladrones de cuerpos** (*Invasion of the Body Snatchers*, 1956), y por la asociación que el cineasta estableció con el actor Clint Eastwood. Y dentro de esta etapa, que no es autónoma en la filmografía del director ni está tan mediatizada por la presencia de Eastwood como muchas veces se ha escrito, sino que es la prolongación de lo realizado por Siegel unos años antes, se tiende a entrar en conflicto entre los títulos de raíz más popular, como **Harry, el sucio** (*Dirty Harry*, 1971), de nuevo en función del estereotipo que crea en la obra actoral de su protagonista, e incluso **La jungla humana** (*Coogan's Bluff*, 1969), experimento intergenérico entre *western* y policiaco que no se parece ni a un *thriller* rural ni a un *film noir* urbano pese a empezar como uno y acabar como el otro, y aquellas

películas de respuesta comercial menor que el director, consciente del fracaso que representan para su cotización en el mercado, acaba enarbolando como bandera de sus deseos de independencia en plena expansión del concepto autoral *"A Siegel Film"*. Son **El seductor** (*The Beguiled*, 1971), una obra a contracorriente, de texturas físicas y psicológicas alucinadas, donde la violencia se ejerce de un modo muy distinto al que es habitual en Siegel, encerrando literalmente a un soldado nordista malherido en una residencia para señoritas sudistas; y, en menor medida, **Fuga de Alcatraz** (*Escape from Alcatraz*, 1978), una película voluntariamente estática que sigue al pie de la letra las normas no escritas del cine carcelario y puede verse como un antídoto al *thriller* urbano por el que es conocido el director.

Pero Eastwood sólo aparece en cinco de los treinta y cinco largometrajes que Siegel realizó entre 1946, año de **The Verdict**, y 1982, año de **Jinxed!**; ninguno de ellos estrenado en España; el primero es un modesto relato de misterio "a la Warner" en plena evolución hacia el artesanado aplicado, y el último una película fuera de tiempo realizada por un cineasta con una personalidad que había sufrido una regresión inexorable, como lo hicieron algunos de sus compañeros generacionales que sobrevivieron a la poda inflexible que significaron los años setenta para los cineastas nacidos cinematográficamente en los cuarenta.

Algunas notas sobre Siegel

Hasta sus *thrillers* de los sesenta, Siegel tiene muy buenas películas. **Duel at Silver Creek** (1952) es un *western* extraño en febriles colores sobre un grupo de salteadores de minas, repleto de momentos crueles y detalles originales. El personaje del maduro *sheriff* que interpreta Stephen McNally sigue siendo el más rápido desenfundando el *colt*, pero debido a una herida tiene agarrotado el dedo índice de la mano derecha, por lo que no puede apretar el gatillo. Una mujer, miembro de la banda de forajidos, se hace pasar por enfermera diplomada para estrangular al moribundo que podría delatarlos antes de expirar. El relato está narrado con la voz en *off* del *sheriff*, pero es un punto de vista totalmente equivocado, ya que la verdad está en lo que él no narra porque no sabe. Soterradamente enfermiza resultaría su otra aproximación al género, **Estrella de fuego** (*Flaming Star*, 1960), una tragedia sobre el mestizaje. **The Lineup** (1958) modela a lo bruto la personalidad de un matón adicto al odio (Eli Wallach), cuyo cometido es conseguir las partidas de droga que han sido escondidas en las maletas de los turistas sin que estos se dieran cuenta. El inicio es tan rápido como desconcertante: ni los personajes –el inspector dice que las piezas no encajan– ni el espectador saben a ciencia cierta a qué atenerse, desubicados, sin nada firme a lo que agarrarse, pero el relato se hace sólido poco a poco en torno al retrato de una violencia perturbado-

The Lineup

ra y espasmódica. **Comando** (*Hell Is for Heroes*, 1961) es a Siegel lo que **Casco de acero** (*The Steel Helmet*, 1950) a Sam Fuller, **Take the High Ground** (1953) a Richard Brooks, **Attack!** (1956) a Robert Aldrich, **Los diablos del Pacífico** (*Between Heaven and Hell*, 1956) a Richard Fleischer, **Bitter Victory** (1957) a Nicholas Ray y **La colina de los diablos de acero** (*Men in War*, 1957) a Anthony Mann. Siegel explora la guerra desde una situación límite, la defensa de una posición por sólo media docena de soldados norteamericanos, y enfrenta la idea del grupo, aunque este tenga a un personaje tan bufonesco como el encargado de suministros que interpreta Bobby Darin, con la del individuo, aquí un Steve McQueen fantasmal que por la mañana, en la trinchera, levanta la cabeza y se pone de perfil, asumiendo la función de blanco humano para saber si hay alemanes cerca. Film a ras de tierra, excepto en el *travelling* en picado total que sigue a cuatro soldados trasladando a un compañero herido en el estómago, tiene en la secuencia nocturna del campo de minas uno de los mejores momentos de todo el cine de su autor.

Siegel es también el director de títulos discretos o medianos, como **The Big Steal** (1949), una producción RKO con la que Howard Hughes intentó repetir

The Big Steal

Comando

la fórmula de **Retorno al pasado** (*Out of the Past*, 1947), emparejando de nuevo a Robert Mitchum y Jane Greer con el guionista Geoffrey Homes (Daniel Mainwaring). No salió bien la jugada, entre otras cosas porque **The Big Steal** tenía más relación con otros *thrillers* del estudio de ambiente mexicano que con la obra maestra de Jacques Tourneur, pero una vez fuera de RKO, Mainwaring se convirtió en guionista de algunos de los filmes más importantes de Siegel. El cineasta es igualmente responsable de obras perfectamente olvidables como **Aventura para dos** (*Spanish Affair*, 1957), paseo turístico por una España pastoral y global, con flamenco, toros, caballos, sardanas, picaresca, planos en la Costa Brava y escenas en el acueducto de Segovia. Es un film sin relato, suplido por el viaje monótono de un arquitecto estadounidense (Richard Kiley) y su secretaria medio gitana (Carmen Sevilla) en pos de los individuos que se oponen a su proyecto de hotel –lo que da pie a vulgares disquisiciones sobre la funcionalidad de la arquitectura moderna y el respeto por las tradiciones clásicas–, y cuyo único aliciente dramático es el acoso al que son sometidos por el joven prometido con la muchacha desde la niñez.

En el ocaso de los cincuenta, Siegel empezó a dirigir películas inspiradas en novelas que ya habían sido adaptadas: **The Gun Runners** (1958) reciclaba por tercera vez la obra de Ernest Hemingway llevada al cine por Howard Hawks –**Tener y no tener** (*To Have and Have Not*, 1944)– y Michael Curtiz –**The Breaking Point** (1950)–; **Código del hampa** (*The Killers*, 1964) retomaba el relato del mismo Hemingway que había servido de base para **Forajidos** (*The Killers*; Robert Siodmak, 1946); y **El carnaval de la muerte** (*The Hanged Man*, 1964) hacía lo propio con la novela de Dorothy B. Hughes versioneada en **Persecución en la noche** (*Ride the Pink Horse*; Robert Montgomery, 1947). Estos títulos coinciden también con la etapa "televisiva" de Siegel, más de-

terminante, en cuanto a figuras de estilo y dinámica narrativa, que en la de los otros directores que conforman la "generación de la violencia". Siegel rodó pocos episodios de series de televisión –uno para **"The Twilight Zone"** en 1964, otro para **"The Legend of Jesse James"** un año después– pero **El carnaval de la muerte** fue realizada para la televisión, **Código del hampa** se empezó a gestar como una serie televisiva y **Brigada homicida** (*Madigan*, 1968) nació como el piloto de otra serie policial. No es de extrañar que las formas propias del lenguaje catódico resulten más acusadas en Siegel que en Aldrich, Fuller o Brooks, del mismo modo que resulta lógico que algunas producciones televisivas posteriores tengan bastante que ver con estas películas, caso de la serie de Michael Mann **"Crime Story"** (1986-1988).

Después del efecto Callahan, Siegel resituaría su posición en el género con obras de apariencia tan estandarizada, pero en el fondo nada revisionistas, como **La gran estafa** (*Charley Varrick*, 1973), **Molino negro** (*The Black Windmill*, 1974) y **Teléfono** (*Telefon*, 1977), tan equidistantes entre sí, dentro de los parámetros del *thriller*, como opuestos son sus intérpretes, Walter Matthau, Michael Caine y Charles Bronson, respectivamente. Los tres representan una vez más el concepto de individualidad frente al sistema, pero sus recursos son distintos a los del inspector Harry. Particularmente brillante es el Charley Varrick del film homónimo, un atracador de bancos cuya ética, después del fracaso parcial de su último

golpe, es extrapolable a la del propio Siegel como cineasta enfrentado a una noción extinta del Hollywood en el que creció. La situación con Fleischer es pareja: **Fuga sin fin** (*The Last Run*, 1971). Lástima que en esta última etapa apareciera la servil **El último pistolero** (*The Shootist*, 1976), que empequeñecía la ya de por si modesta contribución del director al *western* en aras de mitificar aún más la figura de John Wayne.

Siegel dijo sobre Callahan y Scorpio, el asesino al que persigue en **Harry, el sucio**: *"No concibo que cuando alguien es un asesino psicópata, y yo me preocupé de mostrarlo tal como es, crean que le doy mis simpatías. Lo mismo sucede con el policía, que en cierto modo es tan asesino como el psicópata. Creo que al público hay que sugerirle las cosas, estimularle para que piense"* (1). Con **Harry, el sucio** se reproduciría, con mayor crudeza si cabe, la teórica dualidad ideológica de **La invasión de los ladrones de cuerpos**, aunque hoy se observan ambos fenómenos con relativa calma.

Algunas notas sobre cuatro filmes

Private Hell 36

Ya en esta modesta producción de The Filmakers, la firma creada por la inquieta actriz y directora Ida Lupino con su esposo, el productor y guionista Co-

llier Young, se advierten ciertos modos televisivos que presidirán toda la obra de Siegel en los sesenta y setenta, pero en este caso los prefiguran más que asimilan: el inicio, por estilo de filmación y tipo de música, parece el de un episodio de cualquier serie policial de serie negra de las que estaban al caer, tipo **"Los intocables"** (*"The Untouchables"*, 1959-1963). **Private Hell 36** (1954) adquiere el tono de una investigación policial narrada sin urgencias, de tintes realistas y primeros intentos de adentrarse en los problemas cotidianos de los policías: escena del agente Jack Farnham (Howard Duff) discutiendo con su esposa Francey (Dorothy Malone) sobre la incapacidad de ella para ser la paciente esposa de un policía; escena en el hipódromo, cuando Jack y su compañero Cal Bruner (Steve Cochran) hablan de todo el dinero que hay en el mundo y que ellos nunca tendrán, mientras buscan los billetes falsos entre los apostadores. El personaje de Cal sintoniza prematuramente con una de las ramas temáticas del género negro cultivada con más ahínco en las dos décadas posteriores, la de la corrupción policial, ya que el drama se sustenta en la diferente actitud que Cal y Jack sostienen ante su idéntico trabajo y en la decisión del primero de quedarse con unos cuantos fajos de dólares procedentes del juego y la falsificación.

Private Hell 36 condensa, junto a **Riot in Cell Block 11** (1954), **La invasión de los ladrones de cuerpos, Baby Face Nelson** (1957) y **The Lineup**, lo mejor del paso de Siegel por la serie B más o menos pura y la influencia que su economía de medios obligada tendría en la posterior evolución del cineasta. Formado primero en el departamento de montaje de la Warner (2), Siegel demuestra lo aprendido en las mesas de edición en dos partes de una misma y decisiva secuencia. Los dos policías persiguen en su coche al sospechoso de introducir los billetes falsos. A través del montaje, Siegel logra transmitir la sensación de que se acortan las distancias entre perseguidores y perseguido. Este primer bloque de la secuencia termina con el coche del falsificador saliéndose de la carretera y cayendo por un montículo. Cal y Jack descienden. El conductor está muerto. Empiezan a revolotear billetes por encima del automóvil. Los van recogiendo, uno a uno, y tanto la progresión de los dos actores en el encuadre como la planificación a ras de tierra y el montaje temperado, mostrando a la vez sorpresa, ansiedad y ambición, generan una duda instantánea que está tan en el aire como los papeles de color verde. Al final Jack desea el dinero, pero no se atreve a infringir las normas en las que cree, y es Cal quien coge algunos fajos de la maleta iniciándose entonces un proceso de degradación en sus relaciones dominado por el sentimiento de culpa de uno y la ambición desmedida del otro.

En esta película de guión algo vacilante a cargo de Lupino-Collier, que intentan sin demasiado éxito dar mayor empaque al personaje encarnado por la actriz, la cantante Lilli Marlowe, y con Sam Peckinpah (acreditado David Peckinpah) como responsable de la dirección de diálogos, estos no resultan especialmente hábiles ni definen mejor que los gestos del director y de los actores a los personajes principales. Sin embargo, tienen alguna que otra sugerencia inhabitual en un cine tan directo como el de Siegel. Lilli no quiere casarse, pero se limita a decir que el arroz es para comer, no para tirar, auténtico elogio del sobreentendido en un cineasta más tendente al acto epidérmico.

La invasión de los ladrones de cuerpos

Pese a ello, otra frase en la misma línea para explicar el estado civil de la pareja protagonista de **La invasión de los ladrones de cuerpos**: Miles Bennell (Kevin McCarthy), doctor de la pequeña y apacible localidad de Santa Mira, y Becky Driscoll (Dana Wynter), antigua novia de adolescencia que ha vuelto a la ciudad tras una larga estancia en Inglaterra, comentan que ambos han estado recientemente en Reno, la ciudad de los divorcios. Vía libre para una relación que cristalizará rápido en un relato donde todo lo demás aparece mesurado. Siegel es el único director de su generación que trató de forma abierta la ciencia ficción enraizada con la paranoia de la política internacional del momento, y qué mejor estudio de la

violencia, el tema medular en la obra de estos cineastas, que el de la ejercida desde los poderes gubernamentales y su efecto inmediato en la ciudadanía. Fleischer había rodado dos años antes **Veinte mil leguas de viaje submarino** (*Twenty Thousand Leagues Under the Sea*, 1954), pero se trata de una película de aventuras fantásticas, mientras que Aldrich tan solo remitiría al peligro atómico en el desenlace de su *thriller* **El beso mortal** (*Kiss Me Deadly,* 1955).

Siegel se adecuó al estilo preciso del fantástico de serie B y modeló uno de los más singulares filmes sobre la pérdida de la identidad, uno de los temas del *fantastique* más acordes con el momento de la Guerra Fría, los experimentos atómicos y la paranoia violenta desarrollada en Estados Unidos en contra del comunismo. No nos extenderemos sobre el eterno tema de si la película de Siegel sirve a la causa macartista o, por el contrario, es un duro alegato contra la represión ejercida en diversos estratos de la sociedad norteamericana a partir de la caza indiscriminada de comunistas. El psiquiatra al que recurre el doctor Bennell para intentar comprender qué les está pasando a sus conciudadanos se limita a decir que es una epidemia de histeria colectiva. Hasta aquí perfecto. Teniendo en cuenta que cuando lo dice ya ha sido "doblado" por las semillas multiformes procedentes del más allá, su conjetura tiene el mismo valor que las desarrolladas por el Comité de Actividades Antiamericanas. Si uno quiere seguir viendo a Siegel como constructor de películas policíacas donde se alaba la conducta impropia de tipos como Harry Callahan, **La invasión de los ladrones de cuerpos** entrará en el saco del cine anticomunista financiado por casi todos los estudios de Hollywood en aquellos años. Si, por el contrario, uno contempla a Siegel como pieza esencial en el desarrollo de determinados estilos temáticos críticos de la generación de la violencia, analizando al detalle, aunque sin el talante intelectual de Brooks ni el arrebato creativo de Fuller, enfrentamientos como el de individualidad/ colectividad y orden/corrupción a través de puntos de vista ambiguos, el teórico discurso fascista de **La invasión de los ladrones de cuerpos** será engullido entre sus propias y abundantes grietas.

Curiosamente, el prólogo y el epílogo del film, que marcan su construcción en largo *flash-back* explicativo por parte de Bennell, fueron impuestos por el estudio. Siegel concibió el relato de forma lineal y lo terminó con el plano en que el protagonista pide ayuda en medio de la autopista, sin explicación posible ya que nadie le hace caso. Pese a esta injerencia

La invasión de los ladrones de cuerpos

y el rayo de esperanza que cruza el doliente rostro de Bennell en el plano último de la película, el diseño en *flash-back* acrecienta mejor la sensación de amenaza difusa que late en las primeras imágenes. Gracias a la escena inicial sabemos que algo ha pasado, pero no tenemos ni la más remota idea de lo que puede ser. Estamos pues sobre aviso, por lo que la rápida concatenación de hechos inusuales que se producen nada más arrancar el relato de Bennell alimentan nuestra inquietud como espectadores: el niño que corre enloquecido y está a punto de ser atropellado por el protagonista en su regreso a la ciudad; los comentarios de la prima de Becky, convencida de que su tío no es su tío; el mismo niño de antes, aterrorizado porque cree que su madre tampoco es su madre; los pacientes que anulan inesperadamente las citas con el médico; el puesto de carretera antes limpio y floreciente, ahora sucio y cerrado; el restaurante sin clientela desde hace unas semanas, hasta el extremo de que su propietario ha sustituido la orquesta por un tocadiscos. Cuando Miles y Becky encuentran en casa de sus amigos un cuerpo sin terminar, con la cara difuminada como si fuera la primera impresión que se hace de una moneda antes de acuñarla, la inquietud da paso al horror. Y aun así, fiel a su ánimo retratista, Siegel filma una secuencia que es el perfecto cuadro americano, con los protagonistas y sus amigos preparando una barbacoa en el jardín *martini* en mano. En el plano siguiente aparecen por vez primera las vainas que duplican a las personas. No es causalidad. Otro final para el sueño americano.

Código del hampa

De todos los trabajos cinematográficos de Siegel relacionados de un modo u otro con la televisión, **Código del hampa** es el que se muestra más deudor del lenguaje específico de los filmes y series para la pequeña pantalla en el diseño de los créditos con imágenes congeladas en bitono, la partitura musical de Johnny Williams y los momentos en que es utilizada, los colores muy vivos de Pathécolor, el formato cuadrado –en alguien que, como Fleischer, empleó tan bien toda la gama de formatos panorámicos– y el uso del *zoom* corrector o de aproximación. La nueva adaptación del relato de Hemingway impone con esos atributos específicos una nueva estética para el *thriller* de los sesenta, además de redimensionar en frío la figura piramidal de la mujer fatal, dibujar con mejor precisión a los villanos que a los antihéroes e imponer signos distintivos de futuras y más populares películas policiacas del propio Siegel, caso del voluminoso silenciador que corona el cañón de la pistola de Lee Marvin, evidente precursor del apabullante Magnum 44 que gastará pocos años después el inspector Harry Callahan al servicio de su concepto de la ley.

Código del hampa

A diferencia del film de Siodmak sobre la misma historia, **Código del hampa** utiliza la estructura en *flash-back* para otorgar mayor protagonismo a los dos asesinos que, en la secuencia inicial, dan muerte al protagonista del relato. La víctima no se llama Ole "Swede" Andersen ni es boxeador, como el personaje encarnado por Burt Lancaster en **Forajidos**, sino que responde a un nombre más neutro, el de Johnny North (John Cassavetes), y ha sustituido el piso de lona por las carreras de coches, algo en sintonía con la época: **Peligro... línea 7000** (*Red Line 7000*; Howard Hawks, 1965), **Grand Prix** (*Grand Prix*; John Frankenheimer, 1966) y **500 millas** (*Winning*; James Goldstone, 1969) son de la misma época. La secuencia de apertura marca la tendencia del film. Johnny trabaja en una escuela para ciegos y los dos asesinos, Charlie y Lee (Lee Marvin y Clu Gulager), no dudan en agredir a la secretaria del centro, también ciega, y se dirigen por el pasillo hacia la habitación en la que se encuentra Johnny filmados por Siegel con encuadres ligeramente torcidos. El personaje de Cassavetes espera a sus ejecutores sin inmutarse y recibe el impacto de las balas a cámara lenta (otra declaración de intenciones de los nuevos tiempos, aunque Siegel no será un adicto del ralentí), pero la supuesta tensión física de la secuencia no es

comparable con la inquietante idea que pasa entonces por la cabeza de Charlie, idea que genera las posteriores indagaciones de los dos mercenarios hasta convertirse en el verdadero *leitmotiv* de la película: ¿por qué un hombre no quiere escapar y decide morir?

Código del hampa establece entonces dos líneas de interés. La primera, en el tiempo presente del relato, es la más cercana a Hemingway, ya que atañe al retrato cotidiano de la pareja de asesinos y sus conversaciones sobre las proteínas y los hidratos de carbono, en la secuencia del restaurante, tan neutra como inusual para la época, o sobre el futuro inmediato y la necesidad del retiro, en la secuencia del tren (3). Lee, el más joven, es frío, metódico y algo psicótico. Charlie, el más maduro, personaje que Marvin debe armar de nuevo con objetos caracterizantes externos –aquí la pistola con silenciador, como en **Los sobornados** (*The Big Heat*; Fritz Lang, 1953) era la cafetera hirviendo, en **Sábado trágico** (*Violent Saturday*; Fleischer, 1955) el inhalador y en **El hombre que mató a Liberty Valance** (*The Man Who Shot Liberty Valance*; John Ford, 1962) el látigo–, teme el paso del tiempo y quiere conseguir el dinero suficiente para retirarse. La segunda línea temática, el meollo de la trama, aunque no por ello la más interesante, está diseñada en tres *flash-backs* narrados por otros tantos personajes a expeditiva petición de los dos asesinos. El primero atañe a Earl Sylvester (Claude Akins), antiguo amigo y mecánico de Johnny. El segundo corresponde a Mickey Farmer (Norman Fell), ex socio del mafioso Jack Browning (Ronald Reagan), que es obligado a hablar en la sala de vapor de su gimnasio. El tercero, tras una breve estancia de Charlie y Lee en la oficina de Browning que no se salda con evocación alguna, rompiendo así la pauta del relato, tiene como protagonista a Sheila Farr (Angie Dickinson), la amante de Browning, auténtica coleccionista de hombres que viven en peligro (toreros, boxeadores, pilotos), cuyo cometido es el de seducir a Johnny e involucrarlo en el atraco a un furgón blindado organizado por Browning, ese gánster repeinado en cuyos principios cabe el robo pero nunca el homicidio. La construcción en largos *flash-backs* desde distintos puntos de vista tiene los problemas de estructura habituales (quien narra no ha estado presente en la mitad de lo que cuenta), pero Siegel lo resuelve a medias en un ardid ingenioso de guión. En el segundo *flash-back*, después de que Johnny tire a Browning del auto una vez cometido el atraco, el relato vuelve al narrador, Mickey, y Lee le pregunta cómo sabe que ocurrió exactamente eso si él no estaba en el coche. Mickey contesta que es la explicación dada por Browning, es decir, algo que puede ser verdad o mentira, por lo que la veracidad que sustenta el mecanismo dramático del relato debería ponerse también en tela de juicio.

Código del hampa

Brigada homicida

En la última película policiaca de Siegel antes de que el director iniciara su estrecha colaboración con Eastwood, colisionan durante todo el relato dos niveles argumentales o conflictos abiertos. Pero a diferencia de **Código del hampa**, cuya estructura en *flash-back* permite la cohabitación de dos mecanismos dramáticos distintos, en **Brigada homicida** se corre el peligro de dividir la película en dos. El primer nivel tiene el ritmo y el movimiento propio de los *thrillers* televisivos de la época, y es muy probable que sea la parte en la que más intervino uno de los dos guionistas acreditados, Henri Simoun, seudónimo de Howard Rodman, escritor de numerosas series televisivas y coguionista de otros dos títulos de Siegel, **La jungla humana** y **La gran estafa**. Se trata de una peripecia policial que se extiende a lo largo de tres días, de viernes a domingo, y en la que la pareja formada por los agentes Daniel Madigan (Richard Widmark) y Rocco Bonaro (Harry Guardino) debe encontrar al asesino que les robó sus pistolas cuando intentaron detenerlo en la secuencia de apertura del film.

El segundo conflicto se instala en la alta jerarquía del cuerpo policial. Su protagonista es el comisario jefe Anthony Russell, personaje que interpreta Henry Fonda con la misma distante severidad con que afrontó el mismo año otro papel a las órdenes de un director de la "generación de la violencia", el del asesor del fiscal en **El estrangulador de Boston** (*The Boston Strangler*; Fleischer, 1968). La historia que protagoniza Russell carece de la ansiedad física con que debe manejarse Madigan. El comisario se encuentra ante un conflicto ético que no sabe cómo resolver: el inspector jefe Charlie Kane (James Whitmore), policía e hijo de policía como él, además de su mejor amigo desde la infancia, está involucrado en unos negocios con un mafioso. El conflicto se dilata durante la primera mitad del metraje, con las constantes indirectas sobre la fidelidad al cuerpo y el cumplimiento de sus obligaciones que Russell le lanza a Kane siempre que puede, aunque Siegel lo subraya innecesariamente cada vez con un golpe musical y un primer plano del comisario mirando fijamente a su amigo. Es en esta parte de la historia, con la corrupción y la ética policial como ejes vectores, donde más elementos pudo desarrollar el otro guionista de **Brigada homicida**, Abraham Polonsky, aunque la solución al conflicto derivado de la teórica traición del inspector jefe no está a la altura de la tensión generada.

Siendo dos peripecias paralelas, que sólo tienen en común el malestar de Russell hacia la poca efectivi-

dad demostrada por Madigan y su compañero en la detención inicial, encuentran el mejor nexo de unión en las relaciones que ambos personajes mantienen con sus compañeras sentimentales, allí donde el film abraza mejor la causa del melodrama que la del *thriller*, algo que ocurre también en otros títulos firmados por los contemporáneos de Siegel: **Los nuevos centuriones** (*The New Centurions*; Richard Fleischer, 1972) o **La patrulla de los inmorales** (*The Choirboys*; Robert Aldrich, 1977). En la historia de Madigan, el tradicional policía encallecido que odia el funcionariado y ostenta métodos poco ortodoxos, aunque aún no tan violentos como los de Harry, el sucio, aparece uno de los temas recurrentes del cine policiaco de la época, el de la relación viciada entre el agente de la ley y la esposa a la que desatiende (Julia: Inger Stevens). La situación del comisario Russell es bien distinta. Él mantiene relaciones con una mujer casada (Tricia: Susan Clark), y el adulterio les vuelve solitarios: se echan de menos incluso cuando están juntos, porque saben que su historia terminará tarde o temprano. En oposición a las disputas conyugales de Madigan y los problemas extramatrimoniales de Russell y su amante, Siegel coloca a Bonaro, el buen compañero; si **Brigada homicida** fuera un film bélico en vez de un *thriller*, moriría poco después de hablar de su esposa y sus dos hijos (aunque sin enseñar su fotografía). Pero Bonaro le sirve a Siegel para mostrar un atisbo de esperanza, más aún cuando Madigan es abatido en la secuencia final. "Rocky", como le llaman sus compañeros, desea terminar su turno para poder jugar con sus hijos y a él dedica el director la única estampa cotidiana apacible de la película, en casa disfrutando de la compañía de los suyos en oposición al malestar de todas las escenas entre Madigan y su esposa y la incertidumbre que preside las de Russell y su amante.

Brigada homicida se abre con uno de esos planos aéreos de la ciudad que Eastwood convertiría en apertura obligada de sus *thrillers*, y cuenta, en la presentación del personaje de Russell, con un *zoom* molesto, innecesario, hacia la terraza del apartamento del comisario, en las antípodas del *zoom* necesario, y bien diseñado, desde la azotea/piscina hasta el tirador apostado en el tejado del edificio de enfrente en **Harry, el sucio.** Por el contrario, su final es tan seco y concluyente como era habitual en Siegel, que acostumbraba a cerrar sus películas sin contemplaciones. *"No lo sé, Charlie, mañana será otro día"*, le dice Russell al inspector jefe, entre escéptico y realista, después de haber encajado sin pestañear los insultos de la viuda de Madigan. Su coche arranca y la cámara se eleva, lo que recuerda a la grúa final de **Código del hampa**, después de que Lee Marvin tenga el acto reflejo de disparar sin pistola, caiga muerto y se abra el maletín lleno de dinero; al primer plano del sudoroso Kevin McCarthy escuchando al policía que da por fin la alerta sobre la invasión vegetal en la imagen final de **La invasión de los ladrones de cuerpos**; o el *travelling* de aproximación hacia el cartel ardiendo con el nombre de Charley Varrick en el último plano de **La gran estafa.** Siegel siempre cerró sus películas en auténtico movimiento.

NOTAS

1. Robert Benayoun, "Vous vous croyez à Hollywood", entrevista con Siegel, en *Positif*, nº 71, septiembre de 1965.

2. Se ha escrito erróneamente que Siegel fue el montador de **Gentleman Jim** (*Gentleman Jim*, 1942) y **Northern Pursuit** (1943), las dos de Raoul Walsh, **Across the Pacific** (John Huston y Vincent Sherman, 1942), **Casablanca** (*Casablanca,* 1942) y **Mission to Moscow** (1943), ambas de Michael Curtiz, y **Edge of Darkness** (Lewis Milestone, 1943). Incluso en alguna filmografía aparece como el responsable de la segunda unidad de algunos de estos títulos. Siegel pasó varios años en el departamento de montaje de Warner Bros. y participó en todas las películas citadas, pero acreditado como responsable del *montage*, es decir, montador de escenas o ayudante de montaje.

3. Jordi Bernal ha advertido de la influencia que estos personajes tienen en los matones interpretados por Samuel L. Jackson y John Travolta en **Pulp Fiction** (*Pulp Fiction*; Quentin Tarantino, 1994) en "Don Siegel, el violento olvidado", *Dirigido por...*, nº 339, noviembre de 2004.

La balada del grupo salvaje

Tino Pertierra

Indarkeriaren belaunaldiko kide guztiek erreparatu zioten neurri txikiagoan edo handiagoan western *artoari, euren ia beti karrera profesional eklektikoan. Generoari egin zioten ekarpena askotarikoa da, baina askok (Aldrich, Brooks, Fuller, Fleischer) bat egin zuten euren aukeran: Mexikoko lraultza eta indiarrak hartu zituzten fikzioen ardatz.*

Veracruz

La venganza de Robert Aldrich

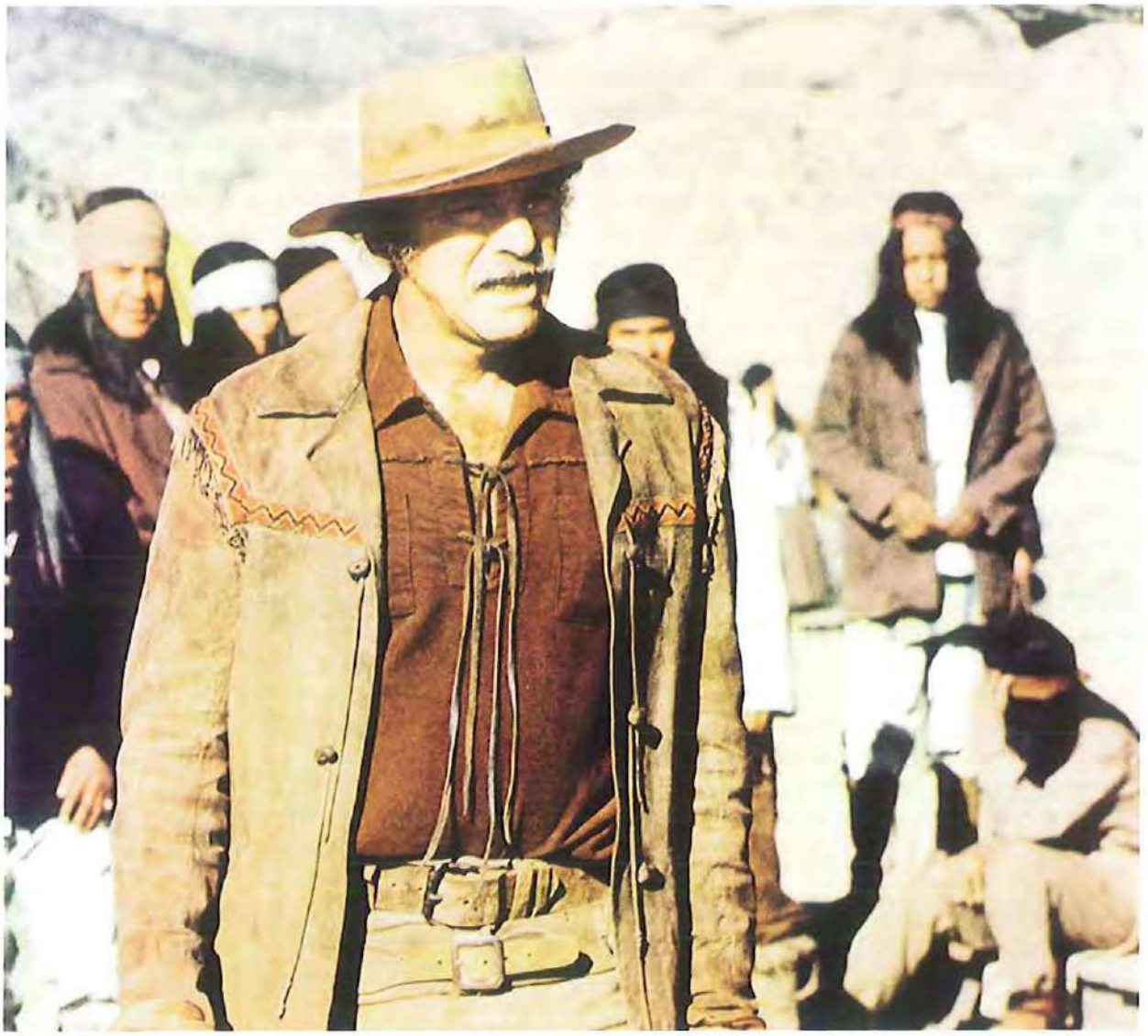
Los designios inescrutables pero finalmente elocuentes del azar se resignaron a dar a Robert Aldrich la oportunidad maltrecha y devastadora de revisitar en su caída cada vez más cautiva del Hollywood mercachifle los paisajes de su lozano y entusiasta **Apache** (*Apache*, 1954). **La venganza de Ulzana** (*Ulzana's Raid*, 1972) volvía a contar una historia de persecución y –extraño en Aldrich, cínico como pocos en asuntos sentimentales– amor puro. Burt Lancaster daba la vuelta a su personaje –de presa a cazador– y el mismo Aldrich zarandeaba su estilo visual al abordar la violencia: el segundo título –muy superior al primero y sin duda una de las obras maestras de su autor– no se andaba con planos calientes a la hora de mostrar la crueldad, el odio y la rabia que un grupo de seres humanos en distinto grado de descomposición puede llegar a alcanzar. Y, con todo, los momentos más brutales no se muestran: se sugieren. De ahí su poder de inquietud y desasosiego.

De alguna manera, **Apache** era un cuento agotadoramente moral de un director aún convencional y sin el atrevimiento formal –no pocas veces excesivo y caprichoso– que llegaría después. Curiosamente, el mismo año de **Apache** Aldrich rodaría una película más estilizada y barroca, alejada de la ingenuidad aunque cargada de idealismo más o menos contaminado por un cinismo incipiente. **Veracruz** (*Veracruz*, 1954) era, mal que le pese a un director que disfrutaba siendo lo más rudo posible en sus alardes de encuadres, un trabajo elegante, con batallas perfectamente coreografiadas al mejor estilo de Michael Curtiz y alardes de puntería rodados con la precisión tajante de un Gordon Douglas. Y el duelo final, tenso y retorcido en su planteamiento y desenlace, resolvía a la perfección el conflicto entre la sobriedad desencantada de Gary Cooper y la sonrisa cínica de Burt Lancaster.

Gary Cooper y Burt Lancaster compiten durante todo el metraje de **Veracruz** a ver quién la tiene más grande: la puntería, la astucia, la capacidad de seducir mujeres, la rapidez a la hora de desenfundar. Cuando Lancaster se exhibe ante el emperador con certeros disparos de su *winchester*, Cooper replica con otra tanda de tiros igual de limpios. Y cuando Lancaster quiere dejar claro que él es mejor en las distancias cortas, Cooper tiene la última bala para advertirle que, para chulo, él.

Lo interesante de **Veracruz** está, más que en sus frágiles costuras políticas –Elia Kazan, Richard Brooks o Sam Peckinpah fueron mucho más allá en sus aproxi-

Apache



maciones a la Revolución–, en ese constante y contradictorio duelo de amor/odio entre dos seres condenados a entenderse antes de matarse. La sonrisa de diez mil voltios de Lancaster, sus andares provocadores y sus insolencias son el contrapunto perverso a la serenidad fatigada de Cooper, un tipo que viene de perder una guerra (defendió al Sur frente a los yanquis y lo perdió todo de un plumazo) y busca en México la solución económica a sus cuitas. Ambos buscan dinero, pero uno lo hace por simple ambición y otro aún conserva ciertos ideales: la falta de escrúpulos frente a la última reserva de honestidad. Sin embargo, aunque ambos saben que no pueden fiarse el uno del otro, no pueden resistir la tentación de caerse bien. Forman, además, un buen equipo a la hora de luchar, ya sea contra los revolucionarios campesinos de armas tirar o contra los lustrosos soldados del emperador con sus cañones y sus ametralladoras.

La fuerza de esa extraña amistad, bien mostrada por dos grandes actores y recalcada con su habitual saña por la cámara de un Robert Aldrich que ya empezaba a encariñarse con los planos drásticos, hace que los romances entre Lancaster y su elegante arpía, y Cooper y su habilidosa revolucionaria (preciosa Sarita Montiel) no lleguen a prosperar más allá de un tosco enunciado. Al final, como no podía ser menos, Lancaster y Cooper se enfrentan para dejar claro quién es el mejor, una vez ha quedado claro que la ambición del primero ha perdido la batalla frente a la honestidad del segundo: Cooper también vence con la pistola en la mano, pero es un triunfo amargo y su rostro se contrae de rabia: ha matado a su peor enemigo, ha muerto su único amigo.

El último atardecer (*The Last Sunset*, 1961), mucho más discursiva y solemne, demostraba a la perfección lo imperfecto que era Aldrich cuando se tomaba demasiado en serio a sí mismo y a sus personajes. Y lo mal que le sentaba el lirismo.

La jovialidad, por no hablar de despreocupación casi festiva, de **Veracruz** se transformaba en pesados subrayados para una historia crepuscular que para evitar el empacho de ocasos trascendentales y miradas importantes exigía el mismo tratamiento sutil y esquinado de **La venganza de Ulzana**, una obra amarga y desesperada en todos sus rincones (el sui-

cidio del soldado que ha matado a la mujer que tenía que salvar, la muerte insinuada de Lancaster con su último pitillo) sin que la cámara de Aldrich asuma un protagonismo que no le corresponde. Resumiendo: entre el voluntarioso e ingenuo director de **Apache** y el desencantado e incrédulo responsable de **La venganza de Ulzana** hay todo un mundo de fracasos y ruinas que, realizado su testamento cinematográfico, le convertiría, en el último tramo de su carrera, en un director talado por sus propios hachazos a la creatividad aceptando proyectos cada vez más desarbolados.

La femenina Revolución de Richard Brooks

Si algo tienen en común los directores de la "generación de la violencia" es que casi todos ellos se dejaron seducir por la Revolución más allá de Río Grande. Era inevitable que un cineasta tan aficionado a dejar claro que había leído a los clásicos como Richard Brooks quisiera dar su punto de vista. **Los profesionales** (*The Professionals*, 1966) que retrata Brooks son coleccionistas de derrotas que sólo necesitan una mínima excusa para volver a perderlo todo por una causa. Como buen tahúr, Brooks no muestra su juego hasta el final. **Los profesionales** es, durante la mayor parte de su metraje, más narrativa que discursiva, algo raro en un cineasta tan dependiente de la palabra. De hecho, tal parece que el director se hubiera propuesto demostrar que puede contar una historia de acción tan bien como un Boetticher o un Siegel.

La presentación de los personajes es, así, ejemplar: Lee Marvin enseña a disparar una ametralladora; Burt Lancaster escapa de un dormitorio perseguido por un marido cornudo; Robert Ryan atiza a un imbécil que ha maltratado a un caballo; y Woody Strode llega victorioso de la caza de un hombre. Una vez recibido el encargo de liberar a la esposa de un millonario de las garras de un líder revolucionario mexicano (Jack Palance) convertido, según él, en un delincuente de baja estofa, los cuatro profesionales planean y ejecutan una operación para liberar a la secuestrada sin sospechar que, cuando todo está ya atado y bien dinamitado, la gran sorpresa les estallará en las manos: la esposa no sólo no ha sido secuestrada, sino que ama al revolucionario desde niña, antes de que su padre la casara a la fuerza con el señor feudal. A partir de ese momento, la película da un giro de 180 grados, la acción se remansa y empieza a mezclarse con las palabras: los diálogos entre Claudia Cardinale (tan bella, tan inexpresiva) y los profesionales, a los que da una visión muy distinta de los hechos, el combate dialéctico entre Lancaster

Los profesionales

Bandido

y Palance, ambos heridos y ambos amartillados entre las rocas, la despedida de Lancaster a la mujer revolucionaria con la que un día fue feliz (el momento más hermoso de la película, fúnebre y emotivo) o el vuelco final en el que los profesionales dejan en libertad a los enamorados ante el pasmo del millonario. A diferencia del nihilista Peckinpah, que sólo ofrecía a sus personajes la salida del suicidio heroico en **Grupo salvaje** (*The Wild Bunch*, 1969), Brooks permitió a sus vagabundos la oportunidad de perderlo todo por una causa de amor.

Mucho más explícita en todos los aspectos, contaminado por todas las modas estéticas del *spaghetti-western* y ciertos usos y costumbres del director de **Grupo salvaje**, **Muerde la bala** (*Bite the Bullet*, 1975) era un *western* demasiado obvio, demasiado circunspecto pese a la socarronería que intentaba destilar y, sobre todo, demasiado ambicioso para una historia que no daba mucho de sí. Tal vez por eso la violencia sea más cruda y vistosa, más efectista y gratuita, tan alejada de la inventiva que Brooks había mostrado en una obra menor pero estimable como **The Last Hunt** (1956), en la que se pueden encontrar dos de los momentos más turbadores de su cine: la pelea alucinante de un Stewart Granger alucinado en un salón y ese plano amenazador de Robert Taylor (el malo: cómo le gustaba a Brooks dar la vuelta a los tópicos) congelado en un paisaje tormentoso.

Las colinas embarradas de Fleischer

También Richard Fleischer se subió al carro blindado de la Revolución (dos años después de que Aldrich se fuera a **Veracruz**). No siendo un "autor" del que esperar un punto de vista descarriadamente personal a la hora de afrontar ese canje de ideales y frustraciones, Fleischer era deudor de las consignas de un guión sagaz y sarcástico en su abrupta mezcla de aventuras y política de baja intensidad. **Bandido** (*Bandido!*, 1956), con una interpretación muy inteligente de Robert Mitchum, era una nueva demostración de la habilidad de un director demasiado ocupado para preocuparse por exhibir un mundo personal o unas claves para analistas de segundas y terceras lecturas. **Bandido** era puro ritmo e impura narración con vaivenes de humor y tono, sin cabriolas visuales de cara a la galería ni énfasis machacones en los aspectos más teóricos del guión. Fleischer se amoldaba a sus historias y, lejos de hacerlas suyas, dedicaba todos sus esfuerzos a sacar todo el provecho posible a las buenas ideas y pasar de puntillas por los puntos débiles de la narración. Y su planificación directa y oxigenada embotellaba a la perfección el humor soterrado del guión, que no dudaba en cambiar el curso de la revolución gracias a la desgracia del protagonista al destruir por error las ametralladoras del Gobierno... Menos rotunda en sus planteamientos pero con mayor calado emocional gracias a la brillantez de sus semblanzas líricas, **Duelo en el barro** (*These Thousand Hills*, 1959) (hermoso título original) pecaba de cierta precipitación en su parte final, pero exhibía las mejores cualidades del director como paisajista y narrador capaz de orquestar con maestría a todo el equipo de forma armónica y precisa, sin veleidades con las que llamar la atención por encima del conjunto. Pocas veces un *western* ha mostrado con tanta claridad y credibilidad el paso del tiempo, el aroma de los pastos, el sudor del ganado, los códigos secretos del clima y la fisicidad de cada rincón: nada huele a decorado o falso en este maravilloso canto de amor y muerte con un reparto de intérpretes que hacen suyos los personajes con autenticidad y –en el caso de los protagonistas– verdadero encanto. Y como ocurre en todos los Fleischer de primera categoría –recordemos el suicidio de George C. Scott en **Los nuevos centuriones** (*The New Centurions*, 1972) o los sufrimientos de doble filo de **Los vikingos** (*The Vikings*, 1958)–, la violencia se crea a partir de una tensión creciente con pequeños, incluso nimios detalles que ejercen una presión constante y definitiva sobre los personajes hasta inflamar la pantalla de vibraciones cada vez más insoportables: el estallido inevitable se convierte así en una liberación catártica que no se limita al desahogo instintivo y animal, sino que se convierte en un rito de paso, una ruptura inapelable de paréntesis vitales tras la cual nadie volverá a ser lo mismo. Melancólica como **Fuga sin fin**

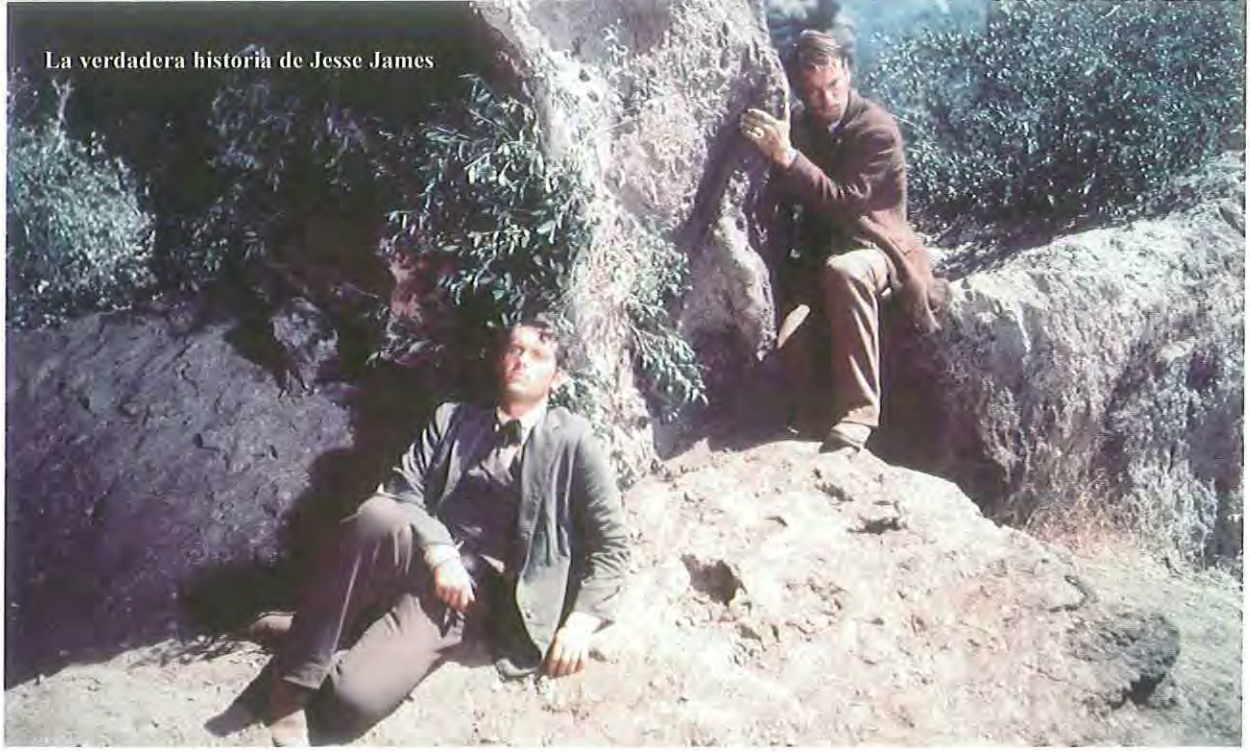
(*The Last Run*, 1971) y vitalista en el sentido más íntimo de la palabra como **Veinte mil leguas de viaje submarino** (*Twenty Thousand Leagues Under the Sea*, 1954), **Duelo en el barro** es una obra que no podría tener un director mejor tras las cámaras. Y es justo lamentar que Fleischer, hombre ecléctico y práctico donde los haya, no frecuentara más un género en el que se había mostrado tan creativo.

Duelo en el barro

El plomo en las venas de Sam Fuller

No dejó huella Sam Fuller en el *western* por la envarada **Yuma** (*Run of the Arrow*, 1956) (pese al brillo fulgurante de sus buenos momentos) ni mucho menos por su desvaída aproximación al fraudulento mito de Jesse James. Fuller, al contrario de lo que ocurría con un Fleischer o un Siegel, no necesitaba un buen guión para hacer una buena película. Le bastaba con disponer de unos buenos personajes y un puñado de situaciones en las que aplicar su libro de estilo, escrito a zarpazos con tinta explosiva. **Forty Guns** (1957) no tiene mejor guión que muchos títulos olvidados de John Farrow, Richard Thorpe o George Marshall y, sin embargo, es una película inolvidable. Deslumbrante, para ser exactos. Si en las películas bélicas lo tenía todo a favor para crear un clima de violencia que empapaba –y embriagaba hasta el paroxismo en algunos instantes de **Uno rojo, división de choque** (*The Big Red One*, 1979), por ejemplo–, en un *western* como **Forty Guns** donde los zurriagazos de acción se cuentan con las balas de un tambor de revólver, el talento del director se concentra en la irrupción inesperada de cuñas visuales que despedazan literalmente lo que se espera de determinadas liturgias en el género. Lejos de la prefabricada precisión relojera que mostraba el aclamado montaje de **Solo ante el peligro** (*High Noon*; Fred Zinnemann, 1952), la obra de Fuller parece en todo momento –y de ahí quizá la frescura que conserva después de tantos años– un ejercicio de arriesgada improvisación en el último minuto, de experimentación febril con materiales convencionales que cualquier director dócil hubiera despachado con la planilla al uso. Esos quiebros insólitos de ritmo, esos movimientos abruptos y dislocados de cámara, esos insertos inesperados en bloques que cualquier cámara sensata abordaría de otra manera, esos *travellings* en plano-secuencia que marcaron un hito en duración e intensidad... **Forty Guns** dejó clara la oscura habilidad de Fuller para demostrar que la violencia más hiriente no es la que muestra la herida, sino la que se detiene en una mirada al borde del abismo o un rictus en carne viva. Pocas veces se ha visto en el cine tanta energía visual en tan poco tiempo, tanto colapso emocional en tan poco espacio.

Forty Guns


La verdadera historia de Jesse James

Los destinos derribados de Nicholas Ray

Ni el encanto camp(estre) de las emociones de cartón piedra de **Johnny Guitar** (*Johnny Guitar*, 1954), que se quedaría en los huesos si le quitaran las frases sobre "desamoríos" de cara a la galería de coleccionistas y la bonita melodía de Victor Young, ni las buenas intenciones jalonadas de malas soluciones de **Busca tu refugio** (*Run for Cover*, 1955) ni la flojera deudora del desinterés de **La verdadera historia de Jesse James** (*The True Story of Jesse James*, 1956) permitieron que el disperso y desigual talento de Nicholas Ray saliera a la superficie el tiempo suficiente para respirar a fondo y mantenerse a flote. Sería un *western* sin tiros ni horcas el que exhibiría las mejores galas del cineasta: **The Lusty Men** (1952). El aburrido mundo del rodeo se convirtió en planos de Ray en un circo de pasiones en la cuerda floja, de amores desvariados y descarriados destinos condenados a morir aplastados en el polvo del fracaso y (en póstumo alarde de dignidad) redención. Extremadamente violenta sin recurrir a la sangre ni acumular la pólvora, **The Lusty Men** asfixiaba a sus personajes con una planificación opresiva y hostil, como si los odiara para así entenderlos mejor. Y salvarlos en el último y brutal encuentro con el azar más sarcástico y feroz, el más auténtico de todos. Menos idealista y frustrada que **Rebelde sin causa** (*Rebel Without a Cause*, 1956), mucho más amarga y lacónica que **En un lugar solitario** (*In a Lonely Place*, 1950), este mortuorio ejercicio de romanticismo atormentado es una obra mayor de un cineasta empeñado demasiadas veces en querer ser menor.

La última seducción de Don Siegel

Un director que cuenta entre sus créditos con títulos tan impersonales como **Duel at Silver Creek** (1952), **El último pistolero** (*The Shootist*, 1976) o **Dos mulas y una mujer** (*Two Mules for Sister Sara*, 1970) no debería ser tenido en cuenta como cineasta valioso para el *western* si no fuera porque en un momento especialmente delicado para el género (principios de los setenta, el *spaghetti-western* y el exceso de tomas crepusculares lo amenazaban de mala muerte) puso sobre la mesa un título extraordinario, excepcional en el sentido más acaparador de la palabra. **El seductor** (*The Beguiled*, 1971), inevitablemente arruinada en taquilla, no sólo hacía trizas el arquetipo de Clint Eastwood como duro de pelar e imposible de matar, sino que trituraba sin piedad todos y cada uno de los esquemas del género al convertirlo en armazón malévolo para un cuento de hadas asesinas. Versión truculenta y perversa de *Blancanieves y los siete enanitos*, **El seductor** destilaba violencia por todos los poros de su putrefacto cuerpo sin derramar una gota de sangre ni chamuscarse con pólvora asesina. De hecho, la violencia más explícita empieza y termina en los títulos de crédito, recreación pictórica de la Guerra Civil americana que tan presente está durante toda la función con su ominosa ausencia. *Western* de terror gótico cargado de deseos envenenados y miedos corrompidos, **El seductor** no sólo sorprende por sus planteamientos argumentales y su galería de personajes inquietantes, empezando por esa "bruja" de ojos siempre amartillados, sino también por sus soluciones formales, en algunos casos de audacia casi altanera a la hora de agitar fantasmas y jugar con los vaivenes en los puntos de vista, con el engarce entre lo real y lo imaginado, con el cruce de caminos bizarros y naturalistas. Castración rima con frustración. La frustración se arrima a la seducción. Y Don Siegel, autor menor sin género que lo haga dudar, creó una obra mayor. Una obra maestra: fascinante y venenosa.

El cine bélico y la "generación de la violencia"

La guerra: el alucinado territorio del horror físico y moral

José Antonio Jiménez de las Heras

Lehen Mundu Gerraren ostinduak ez zuen ia inor epel utzi, gatazka amaitu eta urte batzuen buruan gerra-zinemak gogoraziko zigun bezala. Bigarrenekoak, berriz, hain bortitza izaki, Frantziako Iraultzan sortutako idealak birrindu eta posmodernitatea sorrarazi zuen eta, gainera, ondorioak, berehala nabaritu ziren gerra-zineman, artean gatazka ia bero zela, motz eta luzerako haren ondorioak apenas sinesgaitzak bailitzan.

Uno rojo, división de choque

Antes de entrar en materia creo que se impone una reflexión respecto al concepto de "generación de cineastas". Como toda clasificación o taxonomía la agrupación de una serie de cineastas en torno a una generación no deja de ser un tanto arbitraria. Así la llamada "generación de la violencia" reúne a un reducido numero de cineastas, fundamentalmente Sam Fuller, Robert Aldrich, Don Siegel, Richard Fleischer y Nicholas Ray, a los cuales se podría unir, de manera harto discutible, Richard Brooks, que comienza su carrera como director al tiempo que estos. La característica principal de esta generación sería, aparte de que sus carreras como realizadores cinematográficos se inicien alrededor de finales de los cuarenta y principios de los cincuenta, el que en sus obras haya un factor común del cual toma el nombre dicha generación: un tratamiento novedoso y descarnado de la violencia como elemento central de su discurso fílmico. Sin embargo, los orígenes y formación de cada uno de ellos resultan sumamente heterogéneos.

Ray y Fuller, los más mayores del grupo, que llegan a la dirección bien entrada la treintena, van a tener un acceso a la profesión muy diferente al resto. Fleischer o Siegel aprenden desde abajo el oficio como montadores integrados en la industria y Aldrich lo hace como ayudante de dirección de Milestone, Rossen, Zinnemann o Wellman. Sin embargo, Fuller hará sus primeras armas en el periodismo de sucesos y más tarde como escritor de novelas, lo que le permitirá viajar a Hollywood para empezar a escribir guiones (1). Por su parte, Nicholas Ray tendrá una formación más cercana a gente como Rossen, Huston o Welles, como autor y director teatral participando plenamente en la Work Progress Administration de Roosevelt dentro del llamado Federal Theatrical Project. Unido directamente a lo anterior vamos a encontrar, en el terreno ideológico, diferencias significativas entre los realizadores de esta generación. Así Aldrich va a tener una formación y posiciones (al menos en sus inicios) bastante cercanas al partido comunista (significativamente el final de su carrera como ayudante de dirección está íntimamente unida a Enterprise, productora oficiosa del partido comunista en Hollywood, dirigida por dos de sus máximos representantes como eran John Garfield y Bob Roberts, junto al guionista y luego director Abraham Polonsky). Una posición muy cercana a la del propio Ray, formado intelectual y profesionalmente, como se ha señalado, en los programas culturales de izquierdas de la administración Roosevelt, lo que justifica la impronta izquierdista de buena parte de su filmografía. Por el contrario Siegel, que empieza dentro del genero negro y con películas de cierto contenido social, se irá progresivamente derechizando, hasta el punto de terminar justificando la violencia, más la individual que la institucional, como resolución de los conflictos personales y sociales: baste para ello recordar las películas realizadas para Eastwood (entre ellas las correspondientes al personaje de Harry, el sucio), con quien mantendrá una estrecha y larga colaboración. O el propio Fuller, cuyo furibundo anticomunismo se irá matizando con los años, de la misma forma que lo hará, a pesar de que él mantenga lo contrario, su fascinación hacia la guerra y la violencia (2).

Con todo lo anterior, el factor que ciertamente une a estos cineastas es el de la violencia (unidos a su vez con otros cineastas fuera de esa generación, pero que comparten esencialmente esa preocupación/obsesión común) (3). Una violencia que si bien estaba ya presente en el cine norteamericano –como lo está y mucho en todo el cine social, de gánsteres o no, producido por la Warner– va a recibir ahora un tratamiento completamente diferente y va a tener unas raíces bien distintas. Si durante los años treinta la violencia en la pantalla es fruto de una situación social injusta, y se mira como un reflejo de dicha situación, o bien va a ser la reacción necesaria e ineludible en la lucha contra el fascismo –algo en lo que se van a basar algunas de las mejores películas bélicas de propaganda de los años cuarenta–, la violencia que van a mostrar ahora estos cineastas, sin perder su raigambre social, va a tener una raíz mucho más psicológica e individual que aquella.

La violencia que muestran Aldrich, Fuller o Ray –por centrarnos en los tres cineastas más importantes de dicha generación– proviene de un desequilibrio y un temor que se canalizan a través de la paranoia y la inseguridad de unos individuos, que no representan otra cosa que la enfermedad moral de una sociedad que se esfuerza por mantener una apariencia de normalidad tras la segunda carnicería mundial en apenas treinta años. La sociedad de la posguerra, tan aparentemente confiada y normal, se va a ver sacudida por una subterránea, pero poderosa, corriente de temor, cuyos protagonistas van a ser el desarrollo de la energía nuclear (y su consiguiente potencial amenazador) y la Guerra Fría. El inicio de esta (y del rosario de conflictos locales que inaugurará la Guerra de Corea) va a situar a la sociedad norteamericana al borde de la paranoia absoluta y el desequilibrio psíquico, cuyo mejor correlato está en el furor anticomunista de una sociedad que sacrifica sus propias libertades civiles en nombre de una seguridad supuestamente amenazada (una amenaza que se alienta y agiganta desde los poderes públicos como elemento de control). Ante este panorama y con el HUAC (House of Un-American Activities Committe) en plena desmantelación ideológica del cine norteamericano, no resulta extraño que la crispación de la sociedad se vea reflejada en el cine de la generación que comienza su andadura con la década de los cincuenta. De la misma

Robert Aldrich durante el rodaje de **Attack!**

forma que una vez superada la necesidad de la propaganda antifascista, el cine mirará el conflicto bélico reciente –y, por extensión, todas las guerras– con una visión muy diferente de la aportada hasta ahora.

Si la Gran Guerra no comienza a tener reflejo en la pantalla hasta pasado bastante tiempo del final del conflicto –siendo además este un reflejo limitado–, con la segunda contienda mundial va a ocurrir todo lo contrario, tanto en la forma en que se proyecta sobre la pantalla como en el número de películas dedicadas a esta. Milestone inauguró con su magnífica **Sin novedad en el frente** (*All Quiet on the Western Front*, 1930) un discurso antibelicista centrado en el primer conflicto planetario, de profunda raigambre humanista, que sabe combinar la mirada directa al horror de la guerra con un lirismo propio sólo de los grandes cineastas. Y con la misma convicción Milestone se sumará a la lucha contra el nazismo –al igual que la gran mayoría de los cineastas de Hollywood (4)– produciendo películas de propaganda tan excelentes como, por ejemplo, **Edge of Darkness** (1943), una película sobre la resistencia noruega escrita por Robert Rossen (excelente guionista y no menos excelso realizador) que manteniendo las mismas constantes estéticas –y en cierta forma éticas (5)– que **Sin novedad en el frente** apuesta claramente por la acción bélica como único medio de acabar con el nazismo. Pero desaparecido el enemigo común a combatir, el fascismo, o, yendo aún más lejos, reconvertido a una fórmula casera tan bien representada por el HUAC y los poderosos sectores ultra conservadores de la sociedad norteamericana, la visión sobre el conflicto y sobre la guerra en general va a cambiar radicalmente.

Si hasta el momento, y con todas las matizaciones que pudieran hacerse, la guerra era el territorio de las grandes gestas, del valor más allá del deber y del temor, Ray, Aldrich y Fuller lo van a transformar en el territorio de la pesadilla, tanto física como moral. El héroe va a quedar, durante la década de los cincuenta, literalmente aniquilado por un nuevo protagonista bélico del cual la guerra es capaz de extraer

lo peor y de rentabilizarlo para la mejor consecución de los objetivos bélicos. El miedo, la paranoia, el desequilibrio psíquico y el sadismo más extremo van a ser los nuevos atributos del "héroe" bélico.

Uno de los mejores ejemplos lo tenemos en la única película bélica firmada por Nicholas Ray, **Bitter Victory** (1957). La acción se inicia sobre los títulos de crédito, donde unos soldados formados para la instrucción pasan por delante de unos maniquíes dispuestos a tal efecto: Ray compara a estos soldados (simple y pura "carne de cañón") con esos maniquíes, peleles estáticos y sin voluntad tan dispuestos al sacrificio como los propios soldados –una comparación que se prolongará sobre el oficial interpretado por Curd Jürgens, el mayor Brand, al que su oponente, el capitán Leith (Richard Burton), comparará con *"un muñeco de trapo"* dispuesto tan sólo al efecto para portar medallas sobre su pechera–. La película, rodada en blanco y negro, atrapa a sus protagonistas en espacios angustiosos y cargados de oscuridad (aunque sea en la inmensidad del desierto, el espacio resulta siempre asfixiante gracias al gran trabajo de iluminación del film); unos espacios que no son sino un correlato de la asfixiante oscuridad moral de casi todos los personajes. Brand y Leith rivalizarán por el amor de la esposa del mayor, Jane (Ruth Roman), y antigua prometida de Leith (el personaje de Roman es el único decente de todo el film, como solía ser la norma de las películas de Ray respecto a los personajes femeninos). Una rivalidad por la cual Brand no dudará en dejar morir a Leith (permitirá que el escorpión que ha estado a punto de picarle a él acabe con la vida de Leith, en un acto de agresión pasiva que da la medida de la indignidad moral del personaje y de su cobardía, al ser incapaz de ser él mismo quien acabe con la vida de su subordinado). La película, llena de frases significativas –Brand, después de matar por primera vez, dirá: *"Así que matar era tan fácil"*–, le pone difícil al espectador la elección entre sus dos protagonistas: Brand es un cobarde, incapaz de matar cuerpo a cuerpo (con la débil justificación de que eso es un asesinato), pero que no siente ningún reparo ante las muertes que se producen a distancia. Leith, por el contrario, es salvado por su lucidez, pero detrás de su frialdad aparente se esconden unos claros impulsos psicopáticos y sádicos que le resultan difíciles de reprimir (el personaje se confesará en una frase memorable, tras rematar a un enemigo y ser incapaz de hacerlo con uno de sus compañeros, el cual terminará igualmente muriendo: tras subir una duna con el cuerpo de su compañero muerto y consciente de la inutilidad de su gesto, Leith le espetará a su guía y amigo árabe: *"I kill the living"*).

No menos horrible es el paisaje humano que dibuja Fleischer, el más desideologizado de todos los miem-

bros de la generación, en su película **Los diablos del Pacífico** (*Between Heaven and Hell*, 1956). Escrita por el novelista Harry Brown (6), la película incluye un cierto mensaje antibelicista, al tiempo que un modesto intento de reflexión sobre la lucha de clases (uno de los mejores momentos del film es servido por Fleischer cuando sigue con su cámara al horrorizado soldado interpretado por Robert Wagner, que baja desesperado una colina tras haber matado por primera vez en su vida). Dejando a un lado estas aportaciones, dos van a ser los nombres propios que, dentro de la generación de la que estamos hablando, ocupen un lugar destacado como creadores dentro del cine bélico.

Robert Aldrich y Samuel Fuller van a ser los dos autores que aporten un mayor número de películas bélicas dentro de los citados al inicio. Igualmente van a ser los dos que con mayor convicción desarrollen un discurso coherente dentro del género bélico. Desde posturas diferentes ambos autores van a saber traducir a la perfección ese paisaje de pesadilla que es el campo de combate. Aldrich que, inclusive en *westerns* como **Veracruz** (*Veracruz*, 1954) o **La venganza de Ulzana** (*Ulzana's Raid*, 1972) (7) sitúa en el centro temático a la guerra y el combate, va a mantener un discurso absolutamente coherente entre todas sus películas bélicas: para el director las guerras las hacen con mayor eficacia, y las ganan, los asesinos y los psicópatas (8). De la misma forma, Aldrich mantiene película tras película la convicción de que la guerra explota lo peor del ser humano. Así en **Attack!** (1956) el retrato que el director hace de los oficiales al mando no puede ser más desolador: cobardes, borrachos y corruptos resultan el peor ejemplo para una tropa ya de por sí propensa a los excesos. En un sentido diferente, pero no menos desolador, **Comando en el Mar de China** (*Too Late the Hero*, 1970) –en original "demasiado tarde

Doce del patíbulo

Attack!

para ser héroe", en referencia al inútil gesto final del personaje interpretado por Michael Caine, que no le redime en absoluto de su miseria moral– demuestra el absoluto individualismo del ser humano en medio de un conflicto bélico y cómo su única preocupación es la de salvar su vida, aun a costa de las de sus compañeros y sus mandos (en la película los personajes roban a los muertos, traicionan, se regodean en su cobardía, especulan con matar a sus propios oficiales en un catálogo de los comportamientos más despreciables del ser humano). Y, finalmente, en **Doce del patíbulo** (*The Dirty Dozen*, 1967), la más popular película de guerra de Aldrich –y con la anterior la mejor de sus películas bélicas–, el director lleva al extremo sus planteamientos anteriores: sólo un pelotón de desesperados (violadores, asesinos, rateros o, sencillamente, psicóticos de variada ralea) serán capaces de llevar a cabo una misión suicida para su propio ejército. A pesar de algunas debilidades propias del cine de Aldrich –la más destacada su recurso al efectismo más fácil y ramplón–, la película termina demostrando que este pelotón de desechos humanos pueden llegar a ser mejores que algunos de sus propios y respetados oficiales: véase el personaje del general interpretado por Robert Ryan, un excelente actor, nunca suficientemente alabado,

Casco de acero

uno de los más fidedignos retratos de la podrida mentalidad militar que nos haya dado el cine (9).

El director que cierra este breve repaso no podía ser otro que el excesivo, brillante e irregular Samuel Fuller. Mal que le pese, su opinión sobre la guerra sí parece haber variado con los años: como Aldrich, y más aún que este, gusta de situar sus ficciones en un ambiente bélico: véase **Yuma** (*Run of the Arrow*, 1956), de la cual retomará su idea central para **Uno rojo, división de choque** (*The Big Red One*, 1979) o **La casa de bambú** (*House of Bamboo*, 1955), cuyos protagonistas son todos soldados del ejercito norteamericano (10). Mientras **Casco de acero** (*The Steel Helmet*, 1950) o **Fixed Bayonets!** (1951) son películas que demuestran una clara fascinación por el combate y la violencia inherente a él, la última película bélica de Fuller –y la mejor de todas ellas– va a buscar una reflexión más honda sobre la experiencia de combate y sobre el dolor que esta deja en el ser humano: no me olvido de la brillantez visual de **Invasión en Birmania** (*Merrill's Marauders*, 1962), con el famoso combate físico y angustioso en el interior del laberinto, pero incluso el propio Fuller renegaba de ella al haber sido manipulada por el productor. Va a ser, por tanto, en **Uno rojo, división de choque** donde Fuller dé la verdadera medida de su cine de guerra, quizá por el hecho del componente autobiográfico al contar (adaptándolo al cine, por supuesto) su propia experiencia durante la Segunda Guerra Mundial. La película es como el propio Fuller: excesiva y caótica. Un caos fomentado por los serios cortes sufridos en el metraje original (el montaje de Fuller duraba seis horas, siendo reducido drásticamente a dos y habiéndose restaurado recientemente una copia con casi tres horas de duración). Así, la película tiene una estructura itinerante –transcurre al menos en cuatro frentes diferentes– y aparentemente inacabada, de episodios sueltos, que le da un aire de cierta libertad y anarquismo que termina jugando a su favor. Como es habitual en el cine de Fuller la película se recuerda por su poderosa concepción visual y por la fuerza de sus situaciones: el combate a los pies de un enorme Cristo de cuencas vacías (en lo que parece casi una referencia buñueliana) resume a la perfección el horror de la guerra, de un mundo que se desintegra ante los ojos de una deidad ciega (igualmente resulta difícil de olvidar, para todo aquel que lo haya visto, el episodio del soldado que pisa una mina y tras acercársele el personaje de Lee Marvin para comprobar que está vivo, le informa que esas minas están pensadas no para *"matarte, sino para castrarte"*, y cogiendo uno de sus testículos, arrancado de cuajo por la mina, se lo muestra gráficamente tirándolo después con absoluta displicencia mientras le dice: *"No te preocupes, aún te queda otro"*). Y sin ninguna duda es el propio Fuller el que nos ofrece el mejor epílogo posible para

este breve recorrido, gracias a la frase que cierra su película definitiva sobre la guerra: *"El único honor de la guerra es sobrevivir"*.

NOTAS

1. Respecto a sus inicios, y en una opinión que no podemos dejar de compartir, el propio Fuller decía que *"yo creo que nunca he dejado de ser reportero. Primero reportero en periódicos, luego reportero en novelas y finalmente reportero en películas. Pero lo común en todas las ocasiones era lo de reportero. Además estoy convencido de que lo que es bueno para un reportaje es bueno para una película. Lo único que cambia es el material que utiliza cada uno, que es muy distinto, y ahí la ventaja del cine es innegable, por lo que mi evolución tenía que llevarme inevitablemente al cine"*. Antonio Castro, *Miradas sobre el mundo*, Asociación Cinéfila Re Bross, Cáceres, 1999.

2. Una fascinación hacia la violencia que se hará más ambivalente con los años, pero de una ambigüedad nada calculada en sus inicios, y que se entrecruza con la concepción del cine que tiene el propio Fuller y que expresaba mediante su personaje en la película **Pierrot el loco** (*Pierrot le fou*, 1965), de Godard, al decir que para él el cine *"es un campo de batalla, tiene que estar habitado por amor, acción, odio, violencia, emoción y muerte"*. Una definición que cuadraría absolutamente con lo que se supone es la propia experiencia de combate que tan bien conocía Fuller.

3. Pienso esencialmente en Stanley Kubrick y Sam Peckinpah, dos autores que, aunque separados por la edad y el comienzo de sus carreras de los cineastas que componen la generación de la que estamos hablando, tienen, entre otros muchos, el tema de la violencia y la reflexión en torno a ella como eje central de su cine. Como también lo tienen los cineastas de la generación inmediatamente posterior, la de la televisión, en donde filmografías como las de Arthur Penn, John Frankenheimer o la del propio Peckinpah, cuyo nombre podría unirse a esta generación, están vertebradas en torno a esta cuestión.

4. Integrados en lo que se conocería como la HWM (Hollywood Writers Mobilisation). Esta, tal como señala Nancy Lynn Schwartz en su libro sobre el sindicato de guionistas, se formó tras el ataque a Pearl Harbor como un organismo paralelo al Screen Writers Guild. Disponían de oficinas y ofrecían mítines, pero no tenían unos estatutos como los que poseía el sindicato. Sólo después de su constitución se envió a Washington una delegación para poner a disposición del gobierno a todos los escritores pertenecientes al Guild, que como Schwartz indica *"estaban dispuestos a hacer cualquier cosa que pudieran para apoyar el esfuerzo de guerra, desde escribir espectáculos para los campamentos militares hasta redactar discursos políticos"*. Nancy Lynn Schwartz, *The Hollywood Writers Wars*, Alfred A. Knopf, Nueva York, 1982, pág. 181. Una actitud muy diferente a la que va a mantener esta nueva generación de cineastas durante la década de los cincuenta (y posteriores) respecto al reciente conflicto bélico.

5. Milestone, convencido antifascista, es capaz de exponer en la película con total ecuanimidad puntos de vista diversos, algunos incluso con los que no está en absoluto de acuerdo, lo que hace del film el más complejo panfleto propagandístico que haya podido ver.

6. Autor de la excelente novela *A Walk in the Sun* (1946) –basada en sus propias experiencias en combate–, que sirvió de base para la película de Milestone escrita por Rossen. Brown colaboraría de nuevo con Milestone en otra excelente película, **Arco de Triunfo** (*Arch of Triumph*, 1946), basada en la novela de Remarque (escritor claramente antibelicista).

7. Que contiene una de las más sobrecogedoras escenas bélicas (pues así la podríamos definir) que el autor recuerde: un pequeño destacamento del ejército que ha de proteger a una mujer es atacado por los apaches. Uno de los soldados, viendo que no tienen escapatoria, dispara primero sobre la mujer y después se suicida metiéndose el cañón de la pistola en la boca, para evitar así una muerte atroz torturado por los indios.

Invasión en Birmania

8. Lo que nos hace lamentar que no fuera él quien adaptara la magnífica primera novela de Norman Mailer *Los desnudos y los muertos* (Anagrama, Barcelona, 1998), cuya idea central es la misma que mantiene Aldrich en sus películas, en lugar de ser adaptada por un Walsh muy lejano de la sensibilidad y planteamientos de Mailer.

9. Película que además nos deja una de las ideas más terriblemente sádicas vistas en pantalla: encerrar a un grupo de personas y asesinarlas eficazmente por el método de achicharrarlas vivas con gasolina, utilizando granadas de mano para encender esta.

10. Película que, por cierto, comienza con un robo de estilo militar muy similar al de **Al rojo vivo** (*White Heat*, 1949) y que mantiene muchos e íntimos puntos de contacto con esta.

Daños colaterales

La "generación de la violencia" y el cine de Hollywood

Antonio José Navarro

Ez ezagutzearen beldurrak forma ugari hartzen ditu Mendebaldeko gizarteetan eta, are okerrago, bide oso bestelakoak aurkitzen dituzu hori adierazteko. Berrogei eta berrogeita hamarreko urteetan, Estatu Batuetan, energia nuklearraren eta teoria komunisten beldurrak "Sorginen Ehiza" eta "Krimen antolatuaren kontrako txostena" formak hartu zituen (McCarthy eta Kefauver senatariena, hurrenez hurren). Egun, beste beldur batzuek Guantanamoko kartzelaren eta CIAren hegaldi sekretuen forma hartu dute.

Sábado trágico

1

Más allá de su interés por las diferentes formas de representación filmica de la violencia, de su desdoblamiento dramático bajo la óptica del asesino o de la víctima, de la experiencia individual o colectiva, resulta difícil establecer otros puntos de contacto entre el cine de Anthony Mann y el de Robert Aldrich, entre la obra de Richard Fleischer y la de Sam Fuller. A fin y al cabo, la etiqueta/clasificación de la "generación de la violencia" no es más que un invento hermenéutico para poder acercarse, con mayor comodidad, al progresivo afianzamiento de un cine violento, física y moralmente hablando, en el Hollywood de los años cincuenta y primeros sesenta. Es cierto que títulos como **Border Incident** (1949) y **Apache** (*Apache*, 1954), **Sábado trágico** (*Violent Saturday*, 1955) o **Underworld USA** (1961), perturbaron y ofuscaron a un público que, tal vez sin quererlo, vio cómo asomaban por la gran pantalla, de forma contundente, muchos de sus demonios políticos, sociales, económicos, personales... ¿Y de qué Infierno procedían tales demonios?

Entre 1947 y 1953, el Comité de Actividades Anti-Americanas, encabezado por el senador Joseph R. McCarthy (1908-1957) –y apoyado por los sectores políticos más reaccionarios de los USA, como la American Legion o la MPAPAI (Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals)–, efectuó la violenta purga ideológica que sacudió las entrañas de Hollywood y que pasaría a la historia bajo la denominación "popular" de "Caza de brujas". La operación no sólo diezmó las filas de los talentos intelectuales más valiosos de la industria del cine, erigiéndose en el peor síntoma de la locura colectiva que se había apoderado del país más avanzado del planeta, aterrorizado ante el posible estallido de una revuelta comunista, sino que puso en peligro la Democracia misma, su esencia, sus valores, atacando a todos los estamentos civiles, militares y políticos de la nación. Curiosamente, la "Caza de brujas" concluye con el inicio de la presidencia conservadora (1953-1961) de "Ike" Eisenhower (1890-1969) –cuyo vicepresidente, Richard Nixon (1913-1994), había sido uno de los más estrechos colaboradores de McCarthy– y el fin de la Guerra de Corea (1950-1953), el primer choque bélico de la Guerra Fría. Este marcó un modelo reproducido con posterioridad: la "guerra regional", en la que los Estados Unidos y la Unión Soviética pelearían sin la intervención de armas nucleares. Pero, además, por primera vez en la Historia, quedó en entredicho la efectividad de la maquinaria militar norteamericana y la "moralidad" de la guerra misma, por encima de sus objetivos políticos.

Empero, la fiebre inquisitorial de McCarthy se contagió a personajes como el senador demócrata Carey Estes Kefauver (1903-1963), presidente del Comité Especial del Senado para la Investigación del Crimen Organizado (1950-1951), comité que operó en catorce ciudades de Norteamérica, entrevistando a unos ochocientos testigos, y que tuvo el "honor" de convertirse en la primera delegación senatorial cuyos trabajos se emitieron en directo por televisión. El efecto propagandístico del llamado "Comité Kefauver" (1) fue inaudito, ya que en esos años escaseaban los hogares estadounidenses equipados con televisor propio, por lo que la mayoría de ciudadanos siguió las comparecencias en bares, restaurantes y tiendas de electrodomésticos. Así, miles de norteamericanos asistieron atónitos, y de forma colectiva, a las asombrosas revelaciones acerca de la existencia de *"un enemigo interior"* (el crimen organizado) que había creado un *"gobierno en la sombra"*.

2

En consecuencia, y centrándonos en el cine negro, el galopante ambiente paranoico de la época provocó que, tal y como reseñan Javier Coma y José María Latorre, dentro del género se iniciara *"una tendencia que podría denominarse 'anti-policial' por cuanto personajes pertenecientes a las fuerzas policiacas quedaban retratados en las películas correspondientes como criminales o, al menos, como individuos selváticos, sujetos al abuso de poder, a la corrupción o a desequilibrios psicológicos"* (2) –ambos autores destacan al respecto filmes como **Al borde del peligro** (*Where the Sidewalk Ends*; Otto Preminger, 1950), **Burlando la ley** (*Shield for Murder*; Edmond O'Brien y Howard Koch, 1954), **Los sobornados** (*The Big Heat*; Fritz Lang, 1953), **Prisionero de su traición** (*Rogue Cop*; Roy Rowland, 1954), **Private Hell 36** (Don Siegel, 1954) o **Hell on**

Los sobornados

3

Frisco Bay (Frank Tuttle, 1955)–. A tenor de lo cual podemos afirmar, con escaso margen de error, que sería muy temerario localizar en el trabajo de los cineastas integrantes de la "generación de la violencia" (Mann, Aldrich, Fuller, Fleischer, Brooks, Ray y Siegel) el origen de la creciente agresividad dramática y estética del cine norteamericano de los años cincuenta. Por ejemplo, Henry Hathaway –otro cineasta "violento": **El beso de la muerte** (*Kiss of Death*, 1947) y su célebre secuencia en que una anciana paralítica es lanzada escaleras abajo por un sádico Richard Widmark– nos ofrecía un estremecedor momento de violencia en **El correo del infierno** (*Rawhide*, 1951), donde un sádico *outlaw* llamado Tevis (Jack Elam) hostiga con sus disparos a un niñito de apenas dos años, el hijo de Vinnie Holt (Susan Hayward), con el propósito de que su oponente en el tiroteo, Tom Owens (Tyrone Power), intervenga. La impactante imagen del pequeño, andando vacilante por el abrupto desierto, gritando y llorando mientras las balas rebotan a su alrededor, demuestra hasta qué punto habían cambiado las cosas en el cine hollywoodiense. Un año después, Fritz Lang rodará una escena similar en **Encubridora** (*Rancho Notorious*, 1952) –aunque menos cruenta, ya que el forajido simplemente pretende desconcertar a sus perseguidores–, si bien un autor tan poco asociado a temas "violentos" como Jacques Tourneur será quien llevará la situación hasta el límite en **Wichita** (*Wichita*, 1955), en la que un niño es abatido por los disparos de unos *cowboys* borrachos ante la cámara.

El *western*, el cine americano por excelencia –según sentenció André Bazin–, fue el género que más rápidamente evidenció las crispaciones y paranoias que estaban atenazando a los Estados Unidos a través de su honda reformulación estética y moral. Los límites del Bien y del Mal se fueron difuminando progresivamente, una ética más cínica y realista se apoderó de los héroes, quienes ya no iban ataviados con ropas de tonos claros ni exhibían una sonrisa burlona, a la vez que sus antagonistas empezaban a librarse del maniqueísmo del pasado haciendo gala de unas psiques torturadas y complejas –atrás quedaban, pues, las indumentarias negras y los gestos de teatral rudeza como, por ejemplo, en **Oro, amor y sangre** (*Virginia City*; Michael Curtiz, 1940)–. Ahora se presentaba la figura del *gunfighter*, del pistolero, desde una perspectiva trágica: en **El pistolero** (*The Gunfighter*; Henry King, 1950), la imagen del tipo bronco y hábil con el revólver, carente de escrúpulos a la hora de apretar el gatillo, famoso por su reputación como tirador –todo aquel que le ha desafiado en duelo ha acabado muerto–, se quiebra estrepitosamente. El protagonista del film, Jimmy Ringo (Gregory Peck) –mucho antes que el Clint Eastwood de **Sin perdón** (*Unforgiven*; Clint Eastwood, 1992)–, está cansado de su vida rápida y fácil, violenta y repleta de acción. Cansancio que le llevará por una senda autodestructiva, siendo asesinado por un lechuguino convencido de que era mucho más duro y rápido que él... En

Hoguera de odios (*Arrowhead*; Charles Marquis Warren, 1953), su personaje principal, un fanático racista llamado Ed Bannon (Charlton Heston), tiene su álter ego en el jefe apache Toriano (Jack Palance), guerrero altivo y cruel que regresa de estudiar en el Este –resulta inolvidable la imagen del indio, acicalado con traje y corbata, lanzando despreciativamente su sombrero para descubrir que, bajo el mismo, aún conserva orgulloso su larga cabellera de apache– decidido a destruir al hombre blanco. Toriano odia a sus enemigos con el mismo furor racista que Bannon odia a los pieles rojas –cf. el feroz indio elimina sin miramientos a su "hermano de sangre" blanco, el jefe del telégrafo John Gunther (John M. Pickard), para poder así entregarse sin freno (moral) a la matanza–, y odia intensamente a Bannon porque este sabe tanto de los apaches como él de los americanos...

Pero las historias violentas no tendrían sentido sin un sentido "violento" de la puesta en escena. Por ejemplo, Stuart Heisler vulneró descaradamente el Código Hays –que impedía relacionar de manera explícita, en un mismo encuadre, armas y víctimas– en la secuencia inicial de **Colinas ardientes** (*The Burning Hills*, 1956), donde unos desalmados acaban con la vida del hermano del protagonista, Trace Jordon (Tab Hunter). Adelantándose al Sergio Leone de **Por un puñado de dólares / Per un pugno di dollari** (1964), Heisler exacerba la violencia del momento mediante el encuadre en escorzo de una mano empuñando un revólver, mientras escupe su mortal descarga de plo-

Colinas ardientes

Day of the Outlaw

mo, y, al fondo de la composición, el cuerpo del hermano de Trace se desploma en el suelo... A su vez, en **Río Conchos** (*Rio Conchos*; Gordon Douglas, 1964) sobresalen las "texturas" que modulan cada uno de los planos del film: la secuencia inicial, en la que un entierro apache es mortalmente interrumpido por los disparos de Lassiter (Richard Boone), antiguo oficial confederado y asesino de indios, durante el transcurso de una cegadora tormenta de arena; el modo en que el mexicano Rodríguez (Anthony Franciosa) afila su cuchillo en la rueda del carro –o mejor, en la llanta metálica que recubre la rueda–, preparándose para la inminente lucha contra unos bandidos; el tiroteo con los apaches que han asolado una pequeña granja –una mujer y su bebé mueren durante el asalto–, con ese *travelling* lateral que relaciona los arbustos tras los cuales se camuflan los pieles rojas y el cercado de adobe que protege a los blancos; la luz amarillenta que baña las desnudas paredes del *saloon* de Presidio mientras Lassiter, el capitán Haven (Stuart Whitman) y el sargento Franklyn (Jim Brown) salen del local empuñando sus rifles (atención, una vez más, al *travelling* efectuado desde la espalda de todos los parroquianos que, tensos, permanecen sentados en sus mesas dispuestos a desenfundar sus revólveres a la menor oportunidad)... Sin embargo, será el realizador de origen húngaro André de Toth –quien ya hizo gala de un estilizado sentido de la violencia en **Lucha a muerte** (*Man in the Saddle*, 1951), ofreciéndonos un espectacular tiroteo en un *saloon* a oscuras...– el autor de un extraordinario *western* "violento", moral y físicamente, filmado en banco y negro y titulado **Day of the Outlaw** (1959). En él, un grupo de forajidos liderados por el brutal Jack Bruhn (Burl Ives) invade un pequeño villorrio situado en la montaña –la nieve juega un papel dramático fundamental–, creándose un sordo enfrentamiento entre ellos y los lugareños cuando los hombres de Bruhn toman como rehenes a las mujeres. En una secuencia que hubiesen firmado gustosos Anthony

Duelo de titanes

Mann o Robert Aldrich, los sicarios, atrincherados en el *saloon* del pueblo, organizan un baile en el que obligan a participar a sus prisioneras: en realidad, se trata de una manera muy provocativa de sugerir su violación colectiva. Basta con ver cómo la cámara gira frenéticamente alrededor de los actores, cómo las mujeres son zarandeadas por sus captores, espoleados por una evidente excitación sexual –cf. mientras intenta zafarse de los besos de su "pareja" de baile, el pelo recogido de Helen Crane (Tina Louise) se suelta y se alborota…–.

4

Probablemente, el cineasta que mejor plasmó el drástico cambio "violento" del *western* fue John Sturges, con títulos como **Duelo de titanes** (*Gunfight at the OK Corral*, 1957) o **El último tren de Gun Hill** (*Last Train from Gun Hill*, 1959). Tragedia áspera, muy elaborada formalmente, sobre un mito atroz, primitivo, rico en claroscuros épicos y morales (el tiroteo de OK Corral), **Duelo de titanes** se localiza en un fantasmagórico espacio donde la civilización se halla en un estado larvario. A pesar de que algunos signos visuales indiquen lo contrario –los trajes y corbatas de Wyatt Earp (Burt Lancaster) y John Holliday (Kirk Douglas), las calles iluminadas con farolas de aceite, barberías y comercios, la suntuosidad ornamental de los salones y las habitaciones de hotel, los elegantes landós en los que pasean pacíficos ciudadanos...–, la vida se encuentra a merced de impulsos feroces, de ansias de sangre y venganza. Los personajes que pueblan **Duelo de titanes** viven al filo de la barbarie, y algunos de ellos, como Holliday o el benjamín de los hermanos Clanton, Billy (Dennis Hopper), caminan hacia la autodestrucción o mueren en aras de ese salvajismo que, por un lado, alimenta una fúnebre –y vacua– mítica personal y, por otro, los dignifica ante sus pares por el hecho de participar alegremente en una matanza. Los héroes y los antihéroes de **Duelo de titanes** lo son porque matan y mueren, porque no quieren –o no pueden– renunciar a la sangre ni al olor de la pólvora, resistiéndose así a ser asimilados por la civilización. La violencia y la muerte se convierten en los grandes motivos argumentales, y casi me atrevería a decir que filosóficos, de la película de Sturges. La tétrica presencia de un siniestro cementerio, *Boot Hill* –"La colina de las botas", cuyos inquilinos, en su mayoría, fueron enterrados con el calzado puesto, signo inequívoco de un final nada plácido–, se convierte en un poderoso leitmotiv visual que, acompañado por la balada de Frankie Lane, convierte en leyenda la vesania, la lucha y la muerte que mancharon la conquista del Oeste. Por el contrario, **El último tren de Gun Hill** plantea de nuevo en un *western* de John Sturges –cf. **Desafío en la ciudad muerta** (*The Law and Jake Wade*, 1958)– el tema de las viejas amistades traicionadas. Craig Belden (Anthony Quinn) y Matt

El cuarto hombre

Morgan (Kirk Douglas), antiguos camaradas de correrías, son ahora, respectivamente, un próspero ranchero/cacique que controla con mano de hierro toda una ciudad y el honesto *sheriff* de una pequeña localidad rural, situados en extremos opuestos de la ley: mientras que el primero emplea métodos abiertamente "mafiosos" para proteger a su necio hijo Rick (Earl Holliman) –quien ha ultrajado y asesinado a la esposa india de Matt–, el segundo opta por la acción violenta y casi suicida; Belden instrumentaliza a una colectividad corrupta –*"Aquí cuando alguien mata a un indio no le detenemos, sino que le recompensamos"*, exclama un arrogante "ciudadano" antes de que el *sheriff* lo derribe de un puñetazo–, una sociedad fluctuante entre el miedo y la barbarie contra la que se enfrenta, sin compasión de ningún tipo, Matt Morgan, quien se escuda tras la ley para poder ejecutar mejor su venganza

5

Quizá parezca osado por nuestra parte elevar a Phil Karlson –cineasta supuestamente "menor" (3)– a la categoría de rapsoda bárbaro, fascinado por la(s) temática(s) de la violencia, para lo cual utiliza "contra sus personajes" –contra el espectador– sus virtudes y culpas: las pasiones, los deseos, las esperanzas, las ideas que llenan sus corazones... En suma la materia "viscosa, oscura" que teje la trama de sus vidas. Por otra parte, como prueban sus mejores películas –casi todo su cine negro: **Trágica información** (*Scandal Sheet*, 1952), **El cuarto hombre** (*Kansas City Confidential*, 1952), **Calle River 99** (*99 River Street*, 1953), **Tight Spot** (1955), **El imperio del terror** (*The Phenix City Story*, 1955), **The Brothers Rico** (1957), **Cara cortada** (*The Untouchables: The Scarface Mob*, 1959) o **Cuando el hampa dicta su ley** (*Key Witness*, 1960), a las que cabe sumar el *western* **El salario de la violencia** (*Gunman's Walk*, 1958) y la cinta bélica **Hell to Eternity** (1960)–, Karlson es un escrupuloso artesano cuyo estilo cinematográfico, riguroso, límpido, variado, a ratos brillante, a ratos convencional, no teme dar primacía al ya casi perdido arte de narrar una historia en imágenes, de privilegiar la obra en lugar de "la firma" (4).

No es azaroso, pues, constatar que el cine de Phil Karlson puede ser tan físico como el de Richard Fleischer, tan amargo como el de Anthony Mann, tan agresivo como el de Fuller o tan moralista como el de Nicholas Ray (pero más impetuoso y pesimista, ya que Ray era un moralista menor a causa, precisamente, de su falta de estatura "moral", ya que sus conocimientos morales no los extraía de la reflexión, sino de un sentido rousseauniano de la civilización); es decir, una óptima aleación artística que no está condicionada por ninguna excusa psicológica ni por un frustrado anhelo de notoriedad. Subsiguientemente, desde su severa observancia del oficio de *filmmaker*, Karlson dibuja una personal visión de los Estados Unidos, de su sociedad civil, de sus instituciones, de sus valores democráticos y de sus principales taras políticas y morales, especialmente tras la conclusión de la Segunda Guerra Mundial

6

Así, su obra maestra absoluta, **El imperio del terror**, es una de las obras más "políticas" del cine norteamericano de los años cincuenta. Su tono austero y directo, capaz de armonizar en una sola secuencia, en un solo plano, la ávida mirada testimonial y crítica del documental y la "fisicidad" dramática del mejor cine negro –gracias a una firmeza narrativa y a un ímpetu visual insólitos–, aborda sin ambages lo que está sucediendo "aquí y ahora" (es decir, en 1955) en Phenix, una pequeña ciudad del estado de Alabama, erigida en clara metáfora de la delicada situación social y política de todo un país: la corrupción humana y ética de la colectividad frente a la seducción del dinero fácil; las turbias relaciones del hampa con el poder gubernamental, ya sea estatal o local, indispensables a la hora de mantener los niveles de crimen y violencia que respaldan la industria del juego, de la prostitución y de otras actividades ilegales; los infructuosos resultados que obtienen los ciudadanos honrados en su ansia por erradicar el problema, ya sea esgrimiendo métodos violentos o amparándose en la legalidad vigente.

Cuando lo habitual es ver cómo muchas películas "políticas" adoptan innumerables precauciones y componendas a fin de no molestar al público, llama poderosamente la atención la manera en que Phil Karlson potencia el guión de Daniel Mainwaring y Crane Wilbur para construir, con una sorprendente libertad de acción, de pensamiento, un elaborado discurso ético y estético en defensa de la democracia como ideal y como praxis, en discordancia con las

El imperio del terror

tesis reaccionarias que políticos de todo signo y condición esgrimían con la perversa intención de controlar la vida de sus electores (5). Por ejemplo, la imaginería y representación de la sociedad en **El imperio del terror** alude a otro interesante título de la obra de Phil Karlson, **Hell to Eternity**, uno de los primeros filmes bélicos de Hollywood que mostraba los campos de concentración para ciudadanos americanos de origen japonés instaurados a raíz del ataque a Pearl Harbor. Ambos títulos desenmascaran unos Estados Unidos altamente militarizados –no olvidemos que arrecia la Guerra Fría y la cruzada anticomunista instigada por el senador McCarthy–, con hombres uniformados por todas partes. Pero ello no significa que el "sistema" esté a salvo, ya que su peor amenaza no proviene, irónicamente, del exterior: no es de índole militar, sino una cuestión de orden público, de salud política e institucional. De ahí que el héroe de **El imperio del terror**, John Patterson (Richard Kiley) –un oficial del ejército que regresa de Alemania tras haber contribuido al procesamiento y condena de criminales de guerra nazis–, observe boquiabierto cómo los militares de la cercana base de Fort Benning (las factorías cercanas a Phenix que se enseñan al inicio de la cinta parecen, asimismo, vinculadas a la industria militar) se emborrachan, juegan y flirtean con prostitutas en la agitada calle 14 (no en vano, en un sucio tugurio del lugar, la clientela corea una canción misógina, cuyo estribillo dice: *"Satanás es una mujer preparada para matar"*), a la vista de todo el mundo, sin pudor. Un incisivo *travelling* desde el vehículo que transporta a Patterson desde el aeropuerto a su hogar revela el notable grado de decadencia al que ha llegado Phenix: un tipo agarrado a una farola se prepara para vomitar, otro aparece tendido en la calle, no sabemos si ebrio o muerto, dos soldados se disputan los favores de una furcia...

La lenta marcha hacia el borde del abismo de toda una comunidad queda nítidamente expuesta. A partir de aquí, el enfrentamiento entre el hampa y los ciudadanos registra demenciales cotas de violencia: la bella *croupier* del Poopy Club, Ellie Rhodes (Kathryn Grant), es asesinada porque estaba ayudando a John y a sus colaboradores a recabar pruebas contra el *capo* Rhett Tanner (Edward Andrews) y sus compinches; el novio de Ellie, Fred Gage (Biff McGuire), es golpeado hasta la muerte porque podía identificar, y estaba decidido a hacerlo, a los asesinos de una niña de color; brutales palizas, agresiones sexuales y dinamita son los instrumentos de los que se valen los delincuentes para sabotear las elecciones a fiscal general del Estado... La violencia alcanza su punto paroxístico en el caso de Zeke Ward (James Edwards), el afroamericano que se ocupa de la limpieza de uno

de los garitos de Rhett Tanner, y que facilitará una información valiosísima a John Patterson para luchar contra la mafia. Una información por la que Ward pagará un alto precio: el hampón Clem Wilson (John Larch) y sus hombres asaltarán su casa, asesinarán a su hija y a punto estarán de causar la muerte de Zeke y su esposa (cuyo histerismo, tras la irrupción de Patterson en el lugar de los hechos, insinúa que ha sido sometida a pavorosas torturas y/o vejaciones). No obstante, el hombre negro demuestra una mayor talla moral que el hombre blanco, pues Zeke evita que Patterson se tome la justicia por su mano e impide que mate a Tanner, haciéndole reflexionar sobre lo que pretende hacer. El patetismo del personaje, su afinadísimo carácter humano, es otro lujo fílmico que no suele asociarse ni a la serie B ni a un realizador de segunda categoría.

Phil Karlson, Daniel Mainwaring y Crane Wilbur no elogian al ejército como institución –a raíz de su intervención en Phenix tras decretar las autoridades civiles el estado de excepción...–, sino que, con su acción, subrayan hasta qué punto la democracia en Estados Unidos está dañada y en peligro (6). Y peligra porque la sociedad está acobardada, puesto que es capaz de asistir impasible al asesinato de una chiquilla afroamericana –cuyo cadáver es lanzado desde un coche en marcha como si se tratara de una inmundicia– a fin de intimidar a ciudadanos valientes como John o su padre, Albert Patterson (John McIntire), quien después de ganar las turbulentas elecciones es abatido a tiros en un sucio callejón. Aunque lo más importante es que los delincuentes organizados (a quienes no mueve ninguna ideología, sino la pura avaricia y mezquindad) han adoptado feroces métodos "capitalistas" (esto es, netamente "americanos") a la hora de montar sus negocios: según nos explica una voz en *off*, la "industria" del juego en Phenix mueve unos cien millones de dólares anuales –a la vez que vemos la "fábrica" donde se trucan los dados, se marcan los naipes, se manipula el mecanismo de las tragaperras y se rellenan las botellas con alcohol de garrafón–, lo cual le capacita para pagar buenos sueldos a sus innumerables empleados –gran parte de la economía de la ciudad de Phenix depende de la actividad ilegal desarrollada en la calle 14–, además de los sobornos a policías, jueces y autoridades locales.

7

Sin desmerecer en absoluto el talento de cineastas como Mann, Aldrich, Fuller, Fleischer, Brooks, Ray y Siegel, a tenor de lo expuesto se deduce que hubo otros realizadores de similar genio o de menores aptitudes creativas, que captaron en sus obras las tensiones de unos tiempos aciagos para el país que disfrutaba de la más influyente industria fílmica del mundo. La transformación provocada en lo tocante a la plasmación cinematográfica de la violencia, de los conflictos que la alientan, ya no era algo medido, inquietante, pero controlable a pesar de sus explosiones de brutalidad. Se trata de una violencia instalada en los comportamientos y relaciones de los personajes como algo "natural", contra lo que no se puede hacer nada; funcionaba por acumulación, tornándose más terrorífica, golpeando los espíritus a causa de su "amoralidad", y las imágenes, aunque pueden estilizarla haciéndola artísticamente más "asimilable" pero no menos funesta, jamás evitan mostrarla. Como sucede, por ejemplo, en **Agente especial** (*The Big Combo*; Joseph H. Lewis, 1955) –donde el personaje de Brian Donlevy es desposeído de sus auriculares (es sordo), con lo que el plano de las armas "fusilándolo" literalmente, está desprovista de sonido alguno, confiriéndole a dicho instante un tono áspero y "tenebroso"–, en **El hombre de las pistolas de oro** (*Warlock*; Edward Dmytryk, 1958) –en el que Johnny Gannon (Richard Widmark) es neutralizado por el *villain* de turno al clavarle la mano a una mesa con un cuchillo de grandes dimensiones– o, volviendo a Phil Karlson, en **El cuarto hombre** –cf. los gestos de dolor que Joe (John Payne) esboza cada vez que regresa a su celda después de los "interrogatorios"; la mueca sádica del detective que viene a buscarlo para reemprender las torturas; ese plano de los pies de Joe, vacilantes, casi colgando, calzados con unas sencillas zapatillas deportivas, al lado de los brillantes zapatos de los inspectores que, con paso firme, lo acompañan/arrastran a su calabozo–. Y es que, según ponen de relieve estos y otros tantos filmes "violentos", los Estados Unidos se habían convertido en una comunidad violenta en la que ya no existían códigos y reglas para regular su ferocidad.

NOTAS

1. Estes Kefauver también la emprendió contra el cómic por medio de otra comisión "investigadora". La excusa fue *The Seduction of the Innocents*, libro publicado en la primavera de 1954 por el psiquiatra austríaco Frederic Wertham (1895-1981). En ese ensayo, Wertham relacionaba directamente la violencia de los cómics con la criminalidad juvenil e infantil. La reacción no se hizo esperar: Kefauver, claro aspirante a la presidencia de los Estados Unidos, citó a decenas de testigos, entre ellos editores como Bill Gaines (propietario de EC Cómics) y a diversos psiquiatras, entre los cuales se contaba el propio Wertham. Ante la presión del Senado, de las ligas de defensa de la familia y de diversas organizaciones conservadoras, los editores de cómics formaron en septiembre de 1954 The Comics Magazine Association of America, grupo que creó una normativa para regular los contenidos de las historietas, especialmente las de temática terrorífica y criminal.

2. *Luces y sombras del cine negro*, Javier Coma y José María Latorre, Ediciones Fabregat, Barcelona, 1981, pág. 152.

3. A Phil Karlson, pues, le ha faltado la suerte de un André de Toth, un Joseph H. Lewis o un Edgar G. Ulmer, quienes, al final de sus vidas, vieron su trabajo reconocido por gente tan dispar como Paul Schrader, Martin Scorsese, Anthony Slide o Francis M. Nevins, así como por prestigiosas revistas especializadas como *Cahiers du Cinéma*, *Positif*, *Film Comment* o *Sight & Sound*. De ahí la casi inexistente bibliografía sobre Phil Karlson (aparte de algunas críticas puntuales), exceptuando dos entradas en dos diccionarios sobre el *film noir*: en el *Diccionario del cine negro* por Javier Coma (Plaza & Janés, Barcelona, 1990) y en el *The BFI Companion to Crime*, por Phil Hardy y The British Film Institute (eds.) (University of California Press, Los Ángeles, 1998).

4. Para una mayor profundización en la figura de este realizador estadounidense, véase el estudio "Phil Karlson, un talento a descubrir", por Antonio José Navarro, en *Gun Crazy. Serie negra se escribe con B*, Jesús Palacios y Antonio Weinrichter (eds.), Festival Internacional de Cine de Las Palmas de Gran Canaria / T&B Editores, Madrid, 2005, págs. 236-267.

5. El senador demócrata Estes Kefauver escribió en su libro *El crimen en América* (Caralt Editores, Barcelona, 1960), obra basada en los hallazgos del Comité Especial del Senado para la Investigación del Crimen Organizado, que *"podrían ser llenadas páginas con ejemplos escuchados por el comité, de antiguas historias familiares de cómo finos ciudadanos y hombres de familia se volvieron indigentes, desfalcadores y malos a causa de la tentación y seducción de las mesas de juego"*. Por otra parte, aseguraba que existía la *"evidencia de que siempre que existe el juego, legal o ilegalmente, el dinero es desviado de los canales legítimos del comercio, y que cuando el juego es reducido al mínimo, los negocios legítimos florecen"*.

6. Según escribió el conocido crítico británico David Pirie en la revista *Time Out*, Karlson aboga por *"un final militarista... (el cual) debe ser el más turbulento del cine americano, ya que defiende un golpe de Estado"*. Lamentamos disentir de Pirie, ya que en ningún momento se articula una tesis ultraderechista donde el poder militar sustituya al civil.

América violenta

Antonio Weinrichter

Lehen Mundu Gerra amaitzean, Estatu Batuak bihurtu ziren gure planetako lehenengo botere ekonomiko. Bigarrena amaitzean, berriz, lehenengo botere ekonomiko eta militar. Batean zein bestean, dirudienez, indarkeria izan zuten ekonomian eta gizartean gora igotzeko bidelagun, gero ere izaten jarraitu duten bezala. Estatu Batuek munduko jendarme-rola betetzeko erabakia hartu dutenean.

El beso mortal

Intentar detallar los cambios acaecidos en la sociedad civil –y militar– norteamericana en el periodo que va desde la posguerra del 45 hasta el comienzo de los conflictivos años sesenta y el reflejo de dichos cambios en los géneros clásicos de Hollywood, es tarea ardua. Por un lado sería prolijo describir la formidable transformación vivida por la sociedad americana, en lo que respecta a la propia percepción tanto de sí misma como de su imagen externa, dado que la imagen consensual que la sustentaba inicialmente acaba viéndose enturbiada por sucesivas tensiones y contradicciones hasta convertirse en esa imagen disonante que proyecta el cine de los años sesenta y setenta. Por otro lado, esa operación podría resultar demasiado fácil, dada la infinita elasticidad que puede llegar a tener (en nuestras manos) el cine americano a la hora de reflejar directa o indirectamente dichos cambios por medio de *motifs* temáticos, ciclos e incluso géneros: el tratamiento habitual del *film noir* ofrece un ejemplo modélico de esta tendencia a ver todo un segmento de la producción cinematográfica como un síntoma de una mala conciencia nacional. Hecha esta doble salvedad, con la que se pretende cubrir las limitaciones de lo que sigue, vamos a repasar, efectivamente, las grandes cuestiones que provocan el empañamiento de la propia imagen consensual de la sociedad americana y el correlato que este sentimiento de disolución pudo tener en el cine americano y en su presentación de la violencia como algo sin duda más problemático que el valor afirmativo de que se reviste la acción violenta en el primer tramo del cine clásico. Tratemos de resumir esta progresiva "cultura del malestar" en un puñado de bloques temáticos.

El final de la Segunda Guerra Mundial, de donde arrancamos, propició el descubrimiento de las imágenes del genocidio nazi, tempranamente aprovechadas por Frank Capra en su film de compilación **Here Is Germany** (1945); el estremecedor metraje de los campos (cadáveres producidos a escala industrial, supervivientes despojados de todo signo externo de humanidad) marcó un punto sin retorno en la percepción de la maldad de Estado y sin duda influyó en el imaginario de la violencia ficticia más allá de la creación del estereotipo del nazi cinematográfico, ese refinado demiurgo del mal. Frente a la meticulosa planificación de la depuración étnica, el lanzamiento de dos bombas atómicas sobre Japón fue el mayor acto de violencia singular infligido durante la guerra. Las imágenes rodadas por las víctimas a ras de suelo (por contraposición a las tomas áereas del "hongo" nuclear filmadas desde los aviones que las lanzaron) fueron secuestradas por razones de Estado y sólo pudieron verse cuando se levantó el embargo sobre las mismas en 1970, con la proyección en el MOMA del corto **Hiroshima-Nagasaki: August 1945** (Paul Ronder y Erik Barnouw), al que para entonces se había adelantado el Resnais de **Hiroshima mon amour** (*Hiroshima mon amour*, 1959), si bien el hongo era ya para entonces una figura icónica explotada hasta en obras del cine *underground* como **A Movie** (Bruce Conner, 1958). A la indecible devastación de una bomba nuclear, algo irrepresentable de por sí y que hubiera debido mostrarse sólo por alusión o metáfora, se unió el tabú oficial que rodeó a todo lo relacionado con la energía atómica: sólo se podía mencionar la bomba con una expresión que se acuñó, *"the big secret"*, hasta que las agencias gubernamentales cambiaron esta política por otra destinada a convencer al pueblo americano de las bondades de dicha energía y a prevenirles del riesgo de un ataque nuclear enemigo: este material se recopiló después en **The Atomic Café** (K. Rafferty, P. Rafferty y J. Loader, 1982). Pero el miedo nuclear a la aniquilación (y su correlato de paranoia) nunca fue contenido del todo en plena Guerra Fría y, antes de poder ser expresado directamente, aflora en un ciclo de filmes negros que Mark Osteen ha propuesto denominar *nuclear noir*. Ya en 1945 **La casa de la calle 92** (*The House on 92nd Street*, Henry Hathaway) incluye una alusión al *"más importante secreto militar de la historia"*, aunque dicha primicia suele adjudicarse a los secretos atómicos que se traen los nazis de **Encadenados** (*Notorious*; Alfred Hitchcock, 1946). Más indirecto, aunque quizá más sintomáticamente revelador, es el envenenamiento radiactivo que sufre Edmond O'Brien en **Con las horas contadas** (*D.O.A.*; Rudolph Maté, 1950), si bien la expresión definitiva del temor nuclear –o del petardismo con el que Robert Aldrich afronta la figura de su protagonista– es la explosión atómica con que culmina **El beso mortal** (*Kiss Me Deadly*, 1955). Y hablando de lecturas sintomáticas de todo un género, suele decirse que el mitificado cine de ciencia ficción de los años cincuenta refleja el miedo a la invasión comunista (según la ecuación marciano=rojo); pero el formato que contiene esos temores de violencia global –toda una imaginación del desastre, en expresión de Susan Sontag– dibuja una estética de la devastación tan decididamente posatómica como las películas de Godzilla.

Conviene recordar que Aldrich propone una actualización del mito de Pandora al hacer que la causa de la explosión final sea la avariciosa curiosidad de Lily Carver, que le lleva a abrir la misteriosa caja que contiene *the great whatsit* ("el gran loquesea") y a morir convertida en una antorcha humana esparciendo por el mundo la maldición nuclear. Ya es un lugar común insistir en el malestar que produce en el macho americano volver de la guerra y encontrarse ante la inquietante situación de que muchas mujeres que salieron del hogar para contribuir al esfuerzo bélico podían desear permanecer en el mercado laboral y no volver al nido... La situación no se resol-

vió del todo con la brusca expulsión en 1947 de tres millones de mujeres del mercado de trabajo, que no volverían a ocupar en igual medida hasta mediados de la década siguiente; en el imaginario masculino se planteó un correlato aún más inquietante de esta nueva independencia de la mujer: que le hiciera replantearse su tradicional sumisión al varón. El cine negro –que vuelve a comparecer aquí, no en balde fue el que mejor cristalizó muchas de las cuestiones que nos ocupan– pone en escena una crisis de la masculinidad expresada a través de toda una gama de estados disfuncionales (frustración, desencanto, paranoia, sentimiento de condenación...) que dibujan un patrón de violencia psicológica. Y la nueva conciencia de la mujer de sí misma y de su relación con el varón es una de las causas de este desolador cuadro clínico, si bien no es la única, contra lo que se desprende de la sintética e influyente formulación de E. Ann Kaplan: *"El* film noir *expresa alienación, localiza su causa en los excesos de la sexualidad femenina (una consecuencia 'natural' de la independencia de la mujer) y castiga ese exceso para volver a situarlo dentro del orden patriarcal"*. Aunque esta lectura feminista del *noir* parezca esquemática, resulta innegable la obsesión del cine americano de posguerra por la figura de la mujer dominante y/o castradora y por el castigo que debe acompañar tanto su insolencia sexual como el nuevo materialismo que se percibe en ella. Y es que, en efecto, contra lo que se pueda pensar, la *femme noire* no es demasiado proclive al crimen pasional: al salir del hogar ha abandonado su dependencia de los "sentimientos" y sus manejos vienen dictados por una voluntad de poder y dinero y sólo en menor medida de venganza o despecho amoroso. No es cosa de repasar aquí la rica y atractiva galería de perversos tipos femeninos del cine negro; baste recordar a la mujer "cainita" (de James M. Cain) de **Perdición** (*Double Indemnity*; Billy Wilder, 1944) y **El cartero siempre llama dos veces** (*The Postman Always Rings Twice*; Tay Garnett, 1946). En fin, si el cine negro de la posguerra dibuja todo un panorama de "violencia de géne-

El cartero siempre llama dos veces

El salvaje

ro", en el que la mujer es tanto agente activo como víctima, corresponde a géneros propios de una década posterior la tarea de contener esa nueva energía subversiva de la mujer y relegarla a formatos como la comedia y el melodrama, en los que aparece entregada a tareas preferentemente sentimentales, familiares y domésticas (si bien existe también una lectura feminista del melodrama en clave de represión, centrada en el coste que tiene para la mujer volver a su "espacio natural").

A mediados de los años cincuenta, acabada la Guerra de Corea y los excesos de la "Caza de brujas" del senador McCarthy y con la única sombra en el horizonte de la Guerra Fría (una espada de Damocles lejana, en todo caso), Norteamérica conoce una época de prosperidad –la era Eisenhower– que alimenta la pasividad, el conformismo, la complacencia y el consumismo que ponen en escena las coloristas y expansivas comedias en *scope* frente a los asfixiantes rigores expresionistas del anterior ciclo *noir*. Pero, una vez neutralizada la mujer, surge una imprevista fuente de conflicto social en la nueva cultura juvenil, asociada a la explosión del *rock and roll* hacia mediados de los cincuenta y a la ambigua inquietud de una generación de rebeldes "sin causa" que se rebela contra el mundo de sus mayores. Grupos de presión derechistas, padres y autoridades vieron el *rock* poco menos que como un plan de infiltración de los negros en la segregada sociedad estadounidense y, como había ocurrido antes con las músicas procedentes del ámbito del *jazz*, le acusaron de ser subversivo, de promover la (indeseada) integración de razas, de producir desórdenes, histeria y –aquí estaba la novedad– de estar íntimamente relacionado con la ola de delincuencia juvenil que se percibía asolando el país. Pero la nueva música (a la que Hollywood sólo se rendiría a finales de los sesenta, cuando vio que dejaba mejores dividendos que su tradicional paradigma musical *made in* Broadway) era sólo un síntoma de la emergencia de una nueva cultura joven literalmente segregada de la cultura de consenso que hasta entonces proyectaba el cine americano. Empezaron además a proliferar grupos o bandas de carácter más marginal y a veces violento que acabaron propiciando el subgénero de los llamados *juvenile delinquency films*. Títulos pioneros como **El salvaje** (*The Wild One*; László Benedek, 1953) o **Semilla de maldad** (*The Blackboard Jungle*; Richard Brooks, 1955), en los que los proto-*punkies* ¡todavía escuchan *jazz*! –si bien en el de Brooks ya se oye "Rock Around the Clock"–, acabaron dando lugar al ciclo de *jd films* en el que la violencia expresa una cierta tensión social (así como una convención obligada del *exploitation film*) y del que se suelen citar piezas como **Crime in the Streets** (Don Siegel, 1956), **The Cool and the Crazy** (William Witney, 1958), **Reform School Girls** (Edward Bernds, 1957, en

donde vuelven a asomar las chicas malas) o **Los jóvenes salvajes** (*The Young Savages*; John Frankenheimer, 1961, que de nuevo adopta el punto de vista adulto del drama liberal). El ciclo proseguiría durante los años sesenta, con derivaciones como los *biker films* o películas de moteros, a través de pequeñas productoras como la AIP; para entonces ya se había intentado contrarrestar el posible atractivo de las "bandas aparte" con la juventud pulcra de las películas de playa y/o surf antes de la radicalización generalizada de los años de la contracultura.

La cuestión racial y su correlato, el movimiento pro-derechos civiles, sólo explota a partir de 1960 con las sentadas de los universitarios negros, la creación del SNCC (Student Nonviolent Coordinating Committee), de carácter mixto, y la campaña del Gobierno Kennedy a favor de la integración. Durante la aséptica era Eisenhower la turbulencia racial no escasea precisamente: la sentencia del Tribunal Supremo en 1954 contra la segregación escolar y los consiguientes boicots –y bombardeos– de autobuses escolares en Montgomery; la ola de linchamientos que este dictamen desata en todo el Sur americano y en particular el linchamiento en 1955 de Emmett Till en Mississippi y la parodia de juicio a sus asesinos, que sirvió de catalizador para el movimiento de los derechos civiles; el ascenso de Luther King que culmina con su gran marcha a Washington en 1963 en donde pronuncia su famoso *"I have a dream"*... Pero todo esto permanece ausente de las pantallas, que apenas presencian el ascenso al estrellato de Sidney Poitier y, más fugazmente, de Dorothy Dandridge, la Carmen de Preminger. Algunas excepciones a este ignominioso silencio: **Un rayo de luz** (*No Way Out*; Joseph L. Mankiewicz, 1950) inaugura el ciclo de *problem pictures* (dramas sociales) de la década e incluso menciona los disturbios raciales de la posguerra; la mucho más oscura **Native Son** (Richard Wright, 1951) presenta a un violento rebelde "con causa" del gueto, pero al ser rodada en Argentina tras ser rechazada por todos los estudios americanos perdió la oportunidad de ser el detonante de una conciencia (radical) negra; la emblemática figura del "mulato trágico", que habían encarnado actrices blancas como Ava Gardner o Yvonne De Carlo, se reviste de una insólita violencia en la paliza que le propina Troy Donahue a Susan Kohner en **Imitación a la vida** (*Imitation of Life*; Douglas Sirk, 1959); y, por supuesto, Sidney Poitier se sacrifica por sus amigos blancos John Cassavetes en **Donde la ciudad termina** (*Edge of the City*; Martin Ritt, 1957) y Tony Curtis en **Fugitivos** (*The Defiant Ones*; Stanley Kramer, 1958). Demasiado poco para reflejar la sorda turbulencia racial en la América real durante todos esos años, si bien Brian Henderson ha propuesto una intrigante lectura de **Centauros del desierto** (*The Searchers*; John Ford, 1956), que demuestra hasta

Semilla de maldad

qué punto dramatiza el problema de la segregación (más que india... negra) a la luz de la mencionada resolución del Tribunal Supremo, recién promulgada en el momento de escritura del guión.

En el campo del cine bélico, en donde la violencia tiene una motivación distinta, la Segunda Guerra Mundial es la última que no parece plantear disonancia alguna entre la conciencia nacional de un combate justo y las exigencias épicas del género (así lo demuestra el que no haya demasiada diferencia de actitud entre las películas hechas "en caliente" durante la contienda y películas retrospectivas posteriores). Pese a excepciones como **Bataan** (Tay Garnett, 1943), que culmina con una explosión de violencia digna de Peckinpah –Robert Taylor descargando su metralleta sobre los japoneses–, el soldado de esta guerra aún se presenta, en expresión de Andrew Britton, como guardián del statu quo y encarnación de sus más altos ideales. Pero quizá fue esta la última "guerra justa" que dejó espacio al cine americano para desarrollar una épica: la casi inmediata de Corea (1950-1953; 54.000 muertos del lado estadounidense) fue una guerra caliente en plena Guerra Fría y dejó pocas obras memorables quizá por ser, como muchas de estas, un poco de serie B. El soldado americano en Corea pasa a ser más pragmático y escéptico en su justificación moral de la acción violenta. Lawrence Alloway menciona títulos como **Casco de acero** (*The Steel Helmet*; Sam Fuller, 1950) y **Corea, hora cero** (*One Minute to Zero*; Tay Garnett, 1952; que dramatiza un episodio similar a la matanza de civiles de No Gun Ri), que ejemplifican esta nueva actitud ante la guerra: *"¿Qué estamos haciendo en este lugar? Vamos a luchar duro y a salir de aquí"*. Y la siguiente intervención americana en Asia, si olvidamos sucesos como el derrocamiento inspirado por la CIA del gobierno persa para imponer al Sha en 1953, vino precedida por la vergonzante adaptación de Mankiewicz de **El americano tranquilo** (*The Quiet American*, 1958), que trataba de argumentar la inocencia del espía americano que interfería en la confusa situación poscolonial vietnamita. Pero la Guerra de Vietnam rompió definitivamente el consenso entre Gobierno y sociedad, con el resultado de que, salvo la excepción realmente solitaria de John Wayne, Hollywood no produjo ninguna película sobre la guerra antes de que acabara esta con la caída de Saigón en 1975. El tratamiento épico de la violencia bélica ya sólo podría ser recuperado, "rambismos" rampantes aparte, de forma retrospectiva.

Es difícil llegar a saber hasta qué punto estas y otras cuestiones sociales y estructurales influyeron en el Hollywood de los cincuenta, teniendo en cuenta que el cineasta americano se expresa a través de convenciones genéricas y no de "obras personales" y que prefiere el funcionamiento mítico del género al realismo. Hay algunos hechos ciertos: la cultura estadounidense exhibe un alto grado de tolerancia hacia la violencia, el cine de acción siguió presentando la violencia como expresión de un cierto modo de ser americano (y de la *pax americana*), el paisaje del *western* se reveló cada vez más darwiniano y menos edénico (Mann, Boetticher), el instinto del éxito –el sueño americano– se reveló cada vez más beligerante, se mantuvo la atracción por el gánster (ese espejo deformado del capitalismo) y otras figuras de los márgenes... Y la violencia se reveló cada vez menos catártica: se justificaba por sí misma (su representación permitía el despliegue del talento formal del cineasta) y no suponía una provechosa conmoción moral final para el espectador, sino que se distribuía a lo largo de todo el metraje proporcionando un flujo de "excitación dinámica"que para muchos es inherente al propio cine americano.

REFERENCIAS

Lawrence Alloway, *Violent America: The Movies 1946-1964*, The Museum of Modern Art, Nueva York, 1971.

Donald Bogle, *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies & Bucks. An Interpretive History of Blacks in American Films*, Continuum, Nueva York, 1989.

Brian Henderson, "**The Searchers**, un dilema americano" (1980). Traducido en VV. AA., *John Ford*, Filmoteca Española, 1988.

E. Ann Kaplan (ed.): *Women in Film Noir*, British Film Institute, Londres, 1978 (2ª edición, muy revisada, 1998).

Mark Osteen, "The Big Secret: Film Noir and Nuclear Fear", *Journal of Popular Film and Television*, verano de 1994.

La violencia en la "generación de la televisión"

Antonio Castro

"Indarkeriaren belaunaldia" delakoaren oinordekoak dira "telebistaren belaunaldi"ko kideak (Ritt, Peckinpah, Penn, Lumet...), eta izen hori euren zinematografia-armak telebistatik hartu izatetik datorkie. Lehenengoekin konunean puntu ugari dituzten arren, ez dute itzal kritiko berdina.

Grupo salvaje

La necesidad de generalizar –que en ocasiones es razonable– tiene con frecuencia como efecto inevitable –y en ocasiones (sólo en ocasiones) no deseado– la de mezclar inevitablemente en "el mismo saco" planteamientos que guardan muy escasa relación entre sí.

Un enunciado tan amplio como el que aparece arriba conlleva inevitablemente ese riesgo, que trataré de minimizar procurando centrarme en ejemplos precisos de realizadores concretos, y aplicables únicamente a películas muy específicas, que si como regla general no pueden ser ampliables al resto de sus compañeros de generación, en ocasiones ni siquiera resultan aplicables a otras películas de ese mismo director.

Curiosamente, si la generación de los años cincuenta –los Ray, Kubrick, Fuller, Fleischer– siempre ha tenido, por regla general, buena prensa, no ha sucedido lo mismo con sus coetáneos que se agrupan comúnmente en la denominada "generación de la televisión", y que siempre fueron objeto de escasa atención y de muy limitada consideración.

Para empezar habría que explicar de quiénes estamos hablando, es decir, precisar aquellos que podemos incluir en esta especie de cajón de sastre que se denomina "generación de la televisión". Sin ánimo de exhaustividad –pero sin renunciar a un cierto rigor– creo que podemos solventar el tema con la inclusión de estos siete realizadores: Martin Ritt (1914-1990; debut en 1957), Delbert Mann (1920; debut en 1955), Arthur Penn (1922; debut en 1958), Sidney Lumet (1924; debut en 1957), Sam Peckinpah (1926-1995; debut en 1961), John Frankenheimer (1930-2002; debut en 1957), Robert Mulligan (1930; debut en 1957).

Marty

El orden por el que aparecen en el texto está en función de su edad: la primera fecha corresponde a su año de nacimiento, mientras que la segunda se refiere a la fecha en que falleció, siendo la tercera –la segunda para los que aún están con vida– la correspondiente al año en que realizó su primera película. Lo primero que cabe deducir de ello es que el apelativo de generación no es excesivamente ajustado, toda vez que 16 años separan el nacimiento de Ritt y los de Frankenheimer y Mulligan.

Si la edad no parece ser algo que les pueda aproximar, tampoco la fecha de realización de su primer film es excesivamente homogéneo, aunque en este caso sólo existan 6 años entre la aparición de **Marty** (*Marty*, 1955), de Delbert Mann, y **The Deadly Companions** (Sam Peckinpah, 1961).

Las características que tienen en común los anteriormente citados se limitan a haber trabajado en televisión. A partir de aquí afloran las diferencias, ya que si la mayor parte de ellos lo hicieron en programas dramáticos en directo –el verdadero manantial en el que bebieron casi todos los nombres que se integran bajo esa denominación–, en ocasiones –y en este caso es preciso referirse a Sam Peckinpah– fueron las series de televisión –**"Gunsmoke"** (1955), **"The Rifleman"** (1958), **"Klondike"** (1960), **"The Westerner"** (1960), etc.– las que sirvieron de aprendizaje que posibilitara su paso a la pantalla grande.

En su inicio fue **Marty**, adaptación de la obra escrita por Paddy Chayefsky (1) para la TV y que Delbert Mann dirigiera en 1953 para la pequeña pantalla y en 1955 para el cine, la que, al ganar por un lado la Palma de Oro en Cannes y por otro el Oscar a la Mejor Película (2), puso de manifiesto que no resultaba imprescindible un gran presupuesto ni un reparto repleto de grandes estrellas para hacer una gran película. El debut de Mann supuso su consagración y con toda probabilidad su mejor película, en una carrera que se fue poco a poco apagando hasta concluir con un retorno –cerrando el círculo– a la TV, en la mayor parte de las ocasiones con productos de muy escaso interés.

Por otra parte el cine de Mann tiene una relación muy limitada con el tema propuesto, por lo que nos centraremos en aquellos otros directores para los

El zurdo

cuales el tema de la violencia es de capital importancia en su filmografía.

Dos son las razones que me inducen a excluir a Mulligan de este artículo. La primera y principal que su filmografía –con muy limitadas excepciones– me parece de muy escasa –cuando no nula– entidad. Discrepo claramente de aquellos que depositaron en Mulligan sus esperanzas y para mí, tras unos intentos fallidos pero simpáticos en sus inicios, dos filmes como **Cuando llegue septiembre** (*Come September*, 1961) y **Amores con un extraño** (*Love with the Proper Stranger*, 1963) demostraron claramente las enormes limitaciones y carencias de Mulligan, que tras su separación de Pakula pareció quedarse aún más huérfano y desorientado de lo que ya estaba antes.

Segundo porque el tema de la violencia no se encuentra entre sus preocupaciones fundamentales y únicamente en **La noche de los gigantes** (*The Stalking Moon*, 1968) podemos encontrar un título que pudiera ser incluido –aunque probablemente de forma tangencial– en este apartado.

Nos restan cinco directores que con diferentes matices se insertan plenamente en el enunciado del trabajo. En el caso de dos de ellos –Penn y Peckinpah– cabe la posibilidad de mantener que la violencia es uno de los ejes centrales de su trabajo, cuando no el eje central. Para los otros tres, aun teniendo especial relevancia el tema, probablemente no adquiera semejante primacía.

No deja de ser muy curioso que entre los directores nacidos entre el año 1911 y el 1930 –menos de veinte años, tres más de lo que se llevan los componentes de la "generación de la televisión"– hayan aparecido tantos cineastas obsesionados por la violencia. A los cinco ya citados con anterioridad habría que añadir los Fleischer (1916), Fuller (1911), Ray (1911) o Kubrick (1928).

Quizás la comparación entre filmes de estos directores servirá para clarificar algunos temas que considero de capital importancia.

Comencemos por Penn: desde su primer film, **El zurdo** (*The Left Handed Gun*, 1958), Penn ha hecho de la violencia el tema central de su temática, y en

Bonnie y Clyde (*Bonnie and Clyde*, 1967) el tratamiento de la violencia por parte de Penn contribuyó enormemente al gran éxito económico de una película en la que prácticamente nadie creía.

Penn siempre ha argumentado que su obra es violenta porque la violencia es una parte integrante y sustancial del carácter de su país. A juicio del realizador, EE.UU. es un país donde la gente lleva a cabo sus ideas a través de medios violentos, y eso era ya cierto desde la época de la frontera, desde el *western*. Quizás por eso su primera película sea un *western* que tiene por protagonista (3) al más famoso de los asesinos americanos, que comenzó su carrera criminal siendo todavía un niño. Se han realizado muchas películas sobre Billy el Niño, pero es evidente que la de Penn es bastante diferente de las otras. Pretende ser un *western* con aroma de tragedia y psicoanálisis, en que el planteamiento mitológico tiene especial importancia.

En la versión de Penn, el desamparo de Billy proviene fundamentalmente de la ausencia de la figura del padre. El encuentro de Tunstall servirá para que Billy encuentre un nuevo padre adoptivo y la muerte de este a manos de unos ganaderos rivales hará que Billy centre el resto de su vida en llevar a cabo su venganza.

Porque Tunstall es para Billy además de un padre, un maestro. Alguien que trata de convencerle de que existe alternativa frente al lenguaje de la violencia que es el único que conoció y practicó. La alternativa que propone Tunstall es la tolerancia. Tunstall no lleva pistola y enseña a Billy a leer la Biblia. Tunstall supone para Billy la posibilidad de integrarse en una sociedad, a través de su inclusión y pertenencia a una familia, y por tanto el inicio de un camino que le permita encontrar su identidad. Por eso la muerte de Tunstall supone tanto la imposibilidad de integración de Billy en la sociedad como la prueba irrefutable de que el único lenguaje eficaz es el de la violencia.

En numerosas ocasiones los personajes de Penn son seres solitarios, inmaduros, niños que utilizan la violencia como una forma de llamar la atención, como un medio de pedir a gritos que el resto de la humanidad les haga caso. Es muy frecuente en Penn que el difícil paso de la adolescencia a la madurez –que en ocasiones puede no tener nada que ver con la edad– se haga a través de la violencia.

Quizás aún más obsesionado con –y por– la violencia que Penn esté Peckinpah. Aún recuerdo cuando a la salida de la proyección en el Festival de San Sebastián de 1970 de **La balada de Cable Hogue** (*The Ballad of Cable Hogue*, 1970) –una de las escasísimas películas del director en las que la violencia no estaba omnipresente–, yo hacía hincapié precisamente en lo diferentes que eran sus dos últimos filmes; Peckinpah me respondió que la filmación de **Grupo salvaje** (*The Wild Bunch*, 1969) le había dejado totalmente vacío en ese sentido, había soltado todo lo que tenía dentro.

Necesitaría un espacio mucho más amplio que el total que dispongo para este trabajo si tratara de adentrarme en el complejo planteamiento de la vio-

Grupo salvaje

lencia que hay en Peckinpah y en **Grupo salvaje.** La ambivalencia que siente Peckinpah al respecto, la mezcla de fascinación visceral y de rechazo racional (4) creo que nunca ha sido reflejada en la pantalla con tanta precisión y tanta fuerza. La utilización de la cámara lenta –procedimiento del que muchos han abusado posteriormente, incluyendo el propio Peckinpah– sirve admirablemente para sus fines, ya que si por un lado al ralentizar la acción vemos cómo entra la bala en la carne o cómo el impacto provoca la aparición de un chorro de sangre, por otro lado la propia cámara lenta provoca una sensación de irrealidad, casi de ballet, que favorece la fascinación y que despoja a las imágenes casi completamente de su carga realista.

En este sentido resulta muy curioso comparar **El tesoro de Sierra Madre** (*The Treasure of the Sierra Madre*, 1948) y **Grupo salvaje**. Si el film de Huston es claramente el antecedente de la película de Peckinpah y este no ha dudado en reconocerlo públicamente, el tratamiento de la violencia no puede resultar más opuesto. Huston omite y elude siempre el mostrar la violencia y Peckinpah confiere a las escenas de violencia gran parte del significado de la película.

Comparemos igualmente la utilización de la cámara lenta en la ejecución final de **Bonnie y Clyde** y en **Grupo salvaje**. **Bonnie y Clyde** es una película romántica –muy poco que ver con la actuación de los verdaderos bandidos– en la que Penn hace de sus protagonistas dos retadores de la autoridad, dos vengadores del pueblo que se complacen en robar y ridiculizar a aquellos que explotan y oprimen a los humildes. Para acentuar el carácter romántico del film, Penn sólo nos muestra la violencia de los protagonistas ejercida contra representantes de la ley o contra personas de elevada condición social.

Con la masacre final –más de mil balas impactaron en los cuerpos de los protagonistas– el film de Penn, *"se lanza hacia la leyenda, da una especie de gran salto hacia el futuro. No existen Bonnie y Clyde sino dos personas que han respondido a una situación social que les resultaba intolerable. De manera que pensé que la mejor forma de conseguirlo era con una especie de tratamiento de ballet"*.

En el caso de Ritt resulta especialmente interesante **Odio en las entrañas** (*The Molly Maguires*, 1970), una extraordinaria película escrita por Walter Bernstein que es una meridiana parábola sobre la "Caza de brujas" (5), y en el extremo contrario –desde el punto de vista de la utilización de la violencia– habría que citar **Un hombre** (*Hombre*, 1967).

El hecho de que Frankenheimer fuera ayudante de dirección de Lumet y ocupara su puesto en algunos

de los programas de televisión quizás explique algunas de las similitudes entre ambos, por más que sus estilos sean bastante diferentes. El efectismo lastraba con frecuencia las muy interesantes películas iniciales de Frankenheimer, que con el transcurso del tiempo fue madurando y alcanzando una serenidad que cristalizó en obras maestras como **Los temerarios del aire** (*The Gipsy Moths*, 1969) o **Yo vigilo el camino** (*I Walk the Line*, 1970). En la primera de las películas me gustaría señalar la enorme violencia contenida que hay en la reunión del matrimonio con los acróbatas del aire. Muy pocas veces unos silencios han tenido un significado tan profundo y jamás han estado tan cargados de violencia, y eso es algo extraordinariamente difícil de lograr en cine puesto que necesita aunar fuerza y sutilidad. No olvidar la importancia que filmes políticos como **El mensajero del miedo** (*The Manchurian Candidate*, 1962) o **Siete días de mayo** (*Seven Days in May*, 1964) tienen en su carrera, y la importancia que la violencia –fundamentalmente la institucional– posee en ellos.

En su obra, Lumet trata de analizar las instituciones básicas de nuestra sociedad y el lugar que ocupa en ellas la violencia, desde la familia al ejército, pasando por la policía, la televisión o la justicia. Ello supone un especial interés por parte del director en la violencia institucional, que le ha conducido a filmes tan excelentes y logrados como **The Hill** (1965) o **La ofensa** (*The Offence*, 1973). Permítaseme concluir con unas palabras sobre este film y una comparación con **El estrangulador de Boston** (*The Boston Strangler*, 1968), un film de Fleischer (6) con el que posee interesantes y curiosas coincidencias. La película de Fleischer, después de una primera parte en la que muestra el absurdo de querer extirpar en una sociedad, institucional y fundamentalmente violenta, únicamente una de sus manifestaciones, nos conduce al enfrentamiento final entre De Salvo (Tony Curtis) y Bottomly (Henry Fonda). Este, escudándose en querer conocer la verdad, goza torturando a Tony Curtis y con plena conciencia (7) destruirá –asesinará pues– a De Salvo. Algo similar encontramos en la película de Lumet. El sargento Johnson (Sean Connery) es un policía que lleva más de veinte años en el cuerpo y está encargado de esclarecer unos casos de violación y asesinato de menores. Baxter es un sospechoso al que Johnson considera culpable sin pruebas y al que golpea y tortura porque no puede soportar que lleve a la practica aquello que él siempre ha querido hacer y que no logra apartar de su cabeza. Johnson no puede soportar ver su propio reflejo en Baxter y por eso utilizará contra él una extrema violencia que ni sus propios compañeros del cuerpo de policía entienden, pero que Baxter comprende perfectamente, lo que acaba de sacar de quicio al policía. Lástima que una película tan sugerente y profunda como **La ofensa** sea una de las más ignoradas de un director profundamente subvalorado.

NOTAS

1. Famoso guionista americano (1923-1981) autor de los guiones de **Marty**, **La noche de los maridos** (*The Bachelor Party*; Delbert Mann, 1957), **The Americanization of Emily** (Arthur Hiller, 1964) y **Network, un mundo implacable** (*Network*; Sidney Lumet, 1976), entre otros

2. En muy escasas ocasiones se ha dado el doblete, que garantiza el reconocimiento crítico conjuntamente con el éxito en taquilla.

3. Resulta muy significativo estudiar las diferencias en el tratamiento de este personaje entre Penn y Peckinpah en **El zurdo** y **Pat Garret y Billy the Kid** (*Pat Garrett & Billy the Kid*, 1973).

4. Lo que le aproxima a Kubrick, aunque haya claras diferencias entre ambos.

5. Mucho más conseguido que el otro film del mismo tándem sobre ese mismo tema titulado **La tapadera** (*The Front*, 1976), enormemente interesante por otra parte.

6. Para Fleischer la violencia supone fundamentalmente un problema moral y la mayor parte de sus mejores logros suponen una interrogante sobre las motivaciones y la validez de un comportamiento violento.

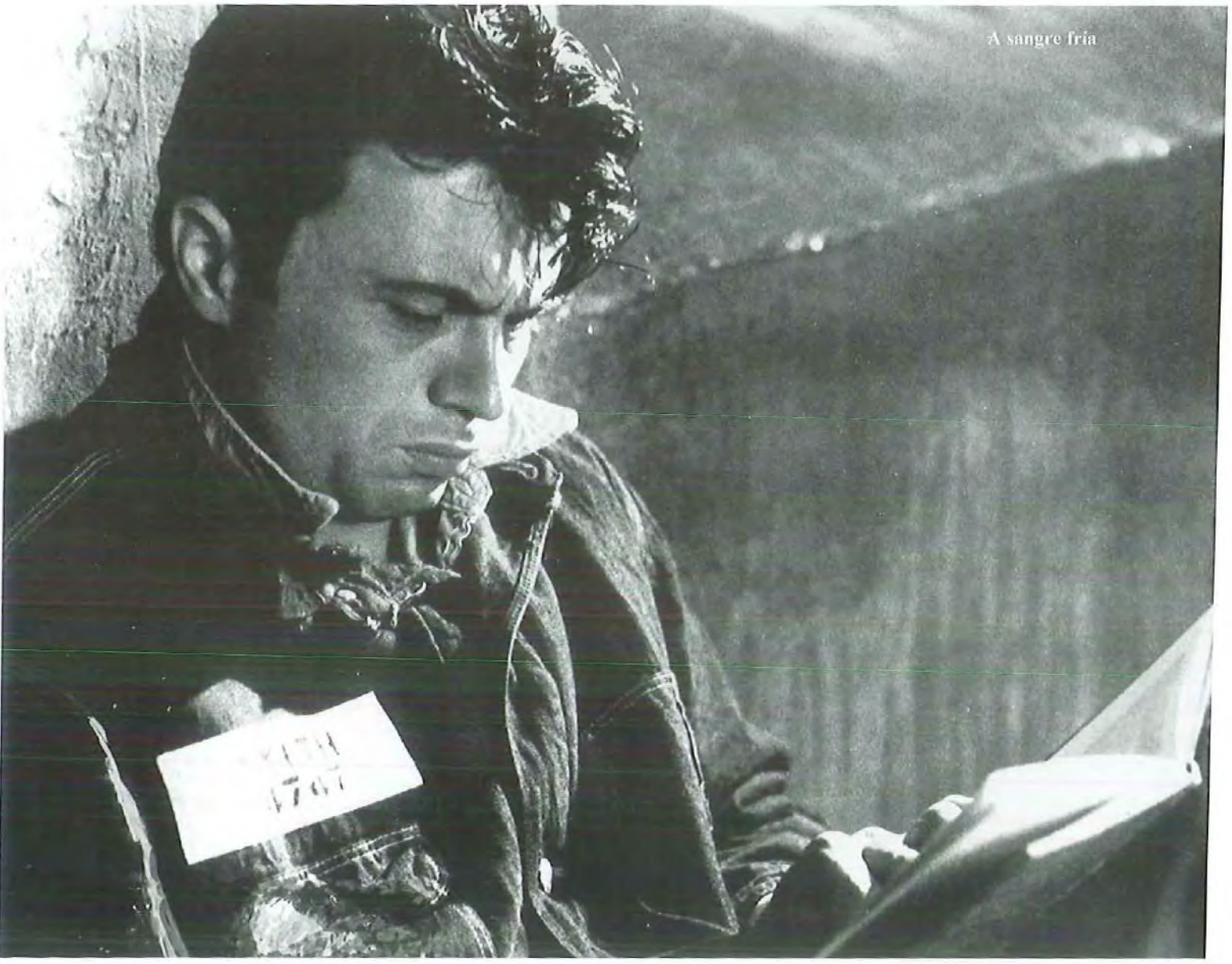
7. Para dejarlo claro incluye una escena, a mi juicio muy obvia y por tanto prescindible por innecesaria, en que el personaje confiesa a su mujer lo que está sintiendo.

Postrimerías de otra generación perdida

Una conversación con Hans Feuermann

Carlos Losilla

"Indarkeriaren belaunaldia"ri buruzko ikuspegi kritikoan, baita Estatu Batuetako gainontzeko zinemari buruzkoan ere, alde handiak izan dira zinemaren teorien bilakaeraren eta zinema-gustuen arabera. Horien arteko aldeak nabarmenak dira kasu batzuetan eta ez horren bestekoak beste batzuetan, distantzian oso hurbileko bi kritikariren arteko elkarrizketa honek agerian uzten duen bezala.



A sangre fría

Esta es la transcripción del diálogo que mantuve con el ensayista y crítico de cine austríaco Hans Feuermann el 13 de mayo de 2006 en París. Feuermann ha sido colaborador de la desaparecida revista *Der Film*, así como funcionario del Grafische Sammlung Albertina y del Ludwig Wien. Desde el año 2004 trabaja como *freelance*. Es autor de varios libros, entre ellos *Fritz Lang* (Fire Inc., Viena, 2003) y *Traueralter* (inédito en el momento de escribir estas líneas), y ha colaborado conmigo en *En busca de Ulrich Seidl* (2004) y *El sitio de Viena* (en prensa), de los que de alguna manera es protagonista. Nuestra coincidencia en la capital francesa, en el momento en que me disponía a escribir un artículo sobre los últimos años de la "generación de la violencia" para esta revista, así como el hecho de que en *Traueralter* hubiera hablado sobre temas que coincidían en parte con los míos, me llevó a citarlo para mantener la conversación que sigue, que finalmente ha acabado usurpando el lugar del texto que yo iba a pergeñar al respecto.

Los profesionales

La transcripción ha evitado algunas digresiones coloquiales y ha añadido datos técnicos sobre títulos y fechas. Las notas incluyen algunas aclaraciones para el lector.

CARLOS LOSILLA: Acabas de escribir *Traueralter*, cuyo manuscrito he tenido el placer de leer. En ese libro planteas la tesis de que los años setenta constituyen la última época dorada de la historia del cine. Y es muy interesante que dediques el último capítulo a **Relámpago sobre agua** (*Lightning Over Water*, 1980), en la que Wim Wenders filmó la agonía de Nicholas Ray. Dices que en ese momento se produce un relevo que no tendrá futuro, y lo relacionas con la presencia de Sam Fuller y el propio Ray en **El amigo americano** (*Der Amerikanische Freund*, 1977), también de Wenders... Me parece muy interesante, porque explica muy bien algunas de las cosas en las que estoy trabajando. Por ejemplo, cierto cine americano de los años sesenta y setenta, aquello en lo que se convirtió la generación de Ray y Fuller, la llamada "generación de la violencia". Tengo la impresión de que cineastas como ellos –o como Anthony Mann, Richard Fleischer, Richard Brooks, Robert Aldrich o Don Siegel– quedaron un tanto eclipsados, en esa época, por los llamados *movie brats*, los jóvenes que salieron de las universidades, o de la cinefilia obsesiva, y se hicieron con el poder en el Hollywood de la época: Spielberg, Lucas, Coppola, Scorsese, Cimino, Schatzberg, Friedkin...

HANS FEUERMANN: Y sin embargo tienen muchas cosas en común. También su discurso versa sobre la violencia como sustrato ideológico y moral de América: películas como **El padrino** (*The Godfather*, 1972), **El cazador** (*The Deer Hunter*, 1978), **Taxi Driver** (*Taxi Driver*, 1976), son hijas de la "generación de la violencia". O quizá debería decir hermanas, hermanas pequeñas. Lo que resulta inaudito es que aún no se hayan comparado con los últimos trabajos de Aldrich, Fleischer o Brooks, realmente parecidos. De hecho, yo creo que el "nuevo Hollywood" no empieza con **Tiburón** (*Jaws*, 1975), ni con **Malas calles** (*Mean Streets*, 1972), ni siquiera con **Mi vida es mi vida** (*Five Easy Pieces*, 1970)... Empieza con **A sangre fría** (*In Cold Blood*), que Brooks realiza en 1967 a partir de la novela de Truman Capote. Que se base en esa obra de Capote ya resulta muy significativo, pues quiere decir que está buscando otro tipo de lenguaje, más directo, menos hiperbólicamente hollywoodiense, por así decirlo, y por mucho que se tratara de un proyecto de Preminger. Compárala con **Desayuno con diamantes** (*Breakfast at Tiffany's*, 1961), de Blake Edwards, la otra gran adaptación de Capote...

CARLOS LOSILLA: A mí no me entusiasma.

HANS FEUERMANN: Bueno, a mí sigue emocionándome "Moon River", y el gato de Audrey Hepburn. Pero tienes razón. **Desayuno con diamantes** es aún una película del viejo Hollywood, de sus postrimerías, dotada de una gran carga melancólica por la vía de la nostalgia. En cambio, **A sangre fría** no tiene nada que ver. Inicia una tendencia que enlaza directamente con Coppola, de la misma manera que Ray y Fuller conectan con Scorsese. En el primer caso, se trata de la relación entre crimen y capitalismo. En el segundo, de la violencia como inquietud e inestabilidad, como modo de expresión. No hay que olvidar esa herencia, como tantas otras.

CARLOS LOSILLA: Brooks me parece un cineasta extraordinario, y su última época es de una modernidad sorprendente. Me molesta mucho ese cliché que lo condena en nombre de su adscripción a una cierta intelectualidad liberal y demócrata muy de moda en esa época en Estados Unidos. Ya eso, en sí mismo, no me parecería mal. Pero es que además su última época es de una gran crudeza, y de una variedad, de una amplitud, difícilmente asimilable a cualquier otra filmografía de aquel periodo. Con **Lord Jim** (*Lord Jim*, 1965), por ejemplo, liquida al héroe clásico del cine de aventuras, lo mismo que hace con el del *western* en **Los profesionales** (*The Professionals*, 1966). Y en el primer caso con la ayuda de Joseph Conrad: Brooks es un gran adaptador, sabe destilar la esencia del texto sin necesidad de hacerla suya –esa expresión que tanto me desagrada, dicho sea de paso–, sino más bien escogiendo a los autores que pueden ayudarle, colaborar con él en la construcción de esa visión de América y del gran relato americano que emprende en sus últimos años. **Con los ojos cerrados** (*The Happy Ending*, 1969) resulta muy inquietante como retrato de la pareja prototípica de ciertos ambientes burgueses, pero también como ensayo autobiográfico, teniendo en cuenta que Jean Simmons, la protagonista, era su mujer en esos años. Ahí Brooks conecta con Cassavetes, y con Bergman, en la búsqueda de un determinado modo de adaptar las *home movies* al formato más o menos comercial. Luego sigue su labor de zapa respecto al *western* con **Muerde la bala** (*Bite the Bullett*, 1975), cuya tristeza con vocación metafísica podría relacionarse con un ejemplar parecido del "nuevo Hollywood": **Llega un jinete libre y salvaje** (*Comes a Horseman*, 1978), de Pakula. Finalmente, **Buscando al Sr. Goodbar** (*Looking for Mr. Goodbar*, 1977) no sólo tiene la valentía de transmutar al héroe en heroína, sino también de convertirlo en un transgresor que lleva sus convicciones, o la ausencia de ellas, hasta las últimas consecuencias. ¿La recuerdas? El personaje de Diane Keaton es profesora de día y perversa de noche, de nuevo la esquizofrenia de **A sangre fría**...

HANS FEUERMANN: Sí, es curioso. No sé si has leído un libro de Robin Wood titulado *Hollywood from Vietnam to Reagan*...

CARLOS LOSILLA: Sí, es muy bueno, como casi todo lo de Wood, aunque a veces delire con sus interpretaciones ideológicas y homosexuales...

HANS FEUERMANN: Si lo recuerdas, habla del caso de **Buscando al Sr. Goodbar** y lo relaciona directamente con **Taxi Driver** y **A la caza** (*Cruising*, 1980), con la flor y nata del nuevo cine. Es el único, que yo sepa, que se atreve a hacer algo así. Es cierto que luego dice que la película es reaccionaria por "castigar" a Diane Keaton al final. Dejemos eso. Lo importante es que sitúa la última época de Brooks a la altura de Scorsese y Friedkin, dice que en el fondo están haciendo lo mismo. Y a eso que hacen lo llama el "texto incoherente", pero no a la manera de los nuevos cines europeos, o incluso del nuevo cine americano. Una cosa es la incoherencia voluntariamente aceptada como tal y otra muy distinta la incoherencia que se impone a la escritura porque esta se muestra incapaz de seguir construyendo estructuras lógicas, como ocurre en el clasicismo o incluso en el "manierismo", ese concepto que tanto te gusta pero que nunca has explicado muy bien. Hay una diferencia entre **On Dangerous Ground** (1950) y **Chicago, año 30** (*Party Girl*, 1958) o **Los dientes del diablo** (*The Savage Innocents*, 1959), por hablar del caso de Ray. En **On Dangerous Ground** hay una voluntad experimental, aunque sea obligada por las circunstancias, mientras que **Chicago, año 30** desea mantener una unidad que se revela imposible. Eso es lo que les sucede a todos estos cineastas en los sesenta y los setenta...

CARLOS LOSILLA: Recuerdo ahora otro libro, considerado un clásico: *American Film Now*, de James Monaco. En su parte final añade un *hit parade* de las mejores películas de finales de los sesenta y los setenta, votadas por un heterogéneo grupo de críticos. Por supuesto, abundan las referencias a Rafelson, Scorsese, Friedkin... Incluso aparecen varias películas de Huston, alguien menciona **Valor de ley** (*True Grit*, 1969) y Truffaut vota **Río Lobo** (*Rio Lobo*, 1970), de Hawks. En cambio, el único integrante de la "generación de la violencia" que aparece es Siegel, de quien se citan **Brigada homicida** (*Madigan*, 1968), **La jungla humana** (*Coogan's Bluff*, 1969) y **El último pistolero** (*The Shootist*, 1976). El otro día me preguntaba precisamente eso: ¿por qué Siegel? ¿Por qué no Fleischer o Aldrich? Siegel es polémico, los críticos sienten la necesidad de pronunciarse respecto a él. **La invasión de los ladrones de cuerpos** (*Invasion of the Body Snatchers*, 1956) se ha ganado una cierta fama de película progresista, de crítica del macartismo. En cambio, en los sesenta y los setenta, la cosa se complica. Por un lado, sus *thrillers* son muy duros, inexpugnables, para muchos reaccionarios, con personajes solitarios que sólo quieren imponer la ley y el orden: ahí entran **Brigada homicida**, **La jungla humana** y sobre todo **Harry, el sucio** (*Dirty Harry*, 1971). Por otro, tiene películas como **El seductor** (*The Beguiled*, 1971) o

Chicago, año 30

El último pistolero que son mucho más reflexivas, pausadas, dialogan con la tradición y siguen reivindicando un cierto modelo de clasicismo: de ahí parte luego la carrera de Clint Eastwood, pero esa es otra historia. Y después está **La gran estafa** (*Charley Varrick*, 1973), su declaración de principios: el héroe no es un fascista, sino un cínico que quiere seguir moviéndose en un espacio "clásico", lo cual consigue a medias. Paradójicamente, Siegel, en los setenta, es considerado el padre del "nuevo Hollywood", mientras que a sus coetáneos no se sabe dónde meterlos...

HANS FEUERMANN: Has hablado del espacio clásico y de la imposibilidad de transitarlo a partir de cierto momento, allá en los sesenta. Quizá ahí haya que meter a los demás.

CARLOS LOSILLA: Sí, **Comando en el Mar de China** (*Too Late the Hero*, 1970), de Aldrich, me parece un ejemplo extraordinario. En apariencia una simple película bélica, en el fondo un hermoso tratado formal, y perdona la petulancia.

HANS FEUERMANN: Yo sólo recuerdo a Michael Caine y Cliff Robertson enfrentados, el inglés y el americano, en una misión aliada en plena selva, durante la Segunda Guerra Mundial...

CARLOS LOSILLA: Caine y Robertson tienen que atravesar un campo vigilado por japoneses con ametralladoras y, para ello, deben hacer el camino corriendo en zigzag. Al final, uno de ellos muere, pero no sabemos quién, porque la cámara se ha mantenido en todo momento alejada. Lo que importa es la distancia que hay que recorrer y cómo debe hacerse.

HANS FEUERMANN: Como en el cine, ¿no? Ahora vas a salir con toda esa historia del espacio, y cómo filmarlo, y la posición ética del cineasta...

CARLOS LOSILLA: No sé si es una cuestión ética o no. Esa es una palabra que se ha devaluado mucho últimamente, como tantas otras. Pero sí creo que en todas esas películas hay una percepción del espacio absolutamente respetuosa con lo que este significa: la posibilidad del desplazamiento, tanto de los personajes como del espectador. Piensa de nuevo en **Buscando al Sr. Goodbar**, que sería el ejemplo opuesto. Ahí no hay una mirada horizontal, como en **Comando en el Mar de China**, sino una mirada en perspectiva, como si nos abismáramos en un espacio sin fondo, algo parecido a lo que sucede en **A sangre fría**, donde el paisaje horizontal del inicio se transforma poco a poco en un laberinto de luces y sombras. El mismo laberinto de **Harry, el sucio**, de Siegel, esta vez reducido al espacio urbano. Fleischer se acerca también mucho a eso con **Los nuevos centuriones** (*The New Centurions*, 1972) y **Fuga sin fin** (*The Last Run*, 1971), e incluso podría decirse que

ya lo ha practicado, deconstruyendo el espacio, con la pantalla dividida de **El estrangulador de Boston** (*The Boston Strangler*, 1968). En cualquier caso, esa sí es ya una ruptura total con la pantalla plana del clasicismo, más allá de los coqueteos manieristas: la libertad de moverse por todas partes, hacia los lados y al fondo, más allá del encuadre, pero también los peligros que ello entraña.

HANS FEUERMANN: De todos modos, hay ahí una cuestión generacional. Porque, ¿me estás hablando de tu percepción de entonces o de la de ahora? Quiero decir que en aquel momento –en los setenta, cuando viste esas películas– eras un jovencito que aún no había cumplido los veinte, con esperanzas, con ganas de moverse libremente por ese espacio que mencionas. Y, a la vez, empezabas a aprender que el espacio nunca se transita impunemente, como es la moraleja de todas las películas que has citado. ¿Recuerdas el final de **La venganza de Ulzana** (*Ulzana's Raid*, 1972), de Aldrich, con Burt Lancaster inmóvil, sentado al lado de una carreta después del largo viaje? ¿O la carrera final de **Muerde la bala**? Incluso el *western*, el género de los espacios abiertos, se convierte en un círculo cerrado. O la mansión de **Mandingo** (*Mandingo*, 1975), de Fleischer, el espacio de todos los horrores nacionales, del racismo, de la intolerancia...

CARLOS LOSILLA: Tienes razón: el tema de la distancia es también el de "mi" distancia respecto a todo eso, pero no estamos aquí para hablar de experiencias personales. Fleischer es otro caso interesante al respecto. Escribí ampliamente sobre su cine hace tiempo, y sigo manteniendo lo mismo: precisamente en los sesenta, Fleischer empieza a desplegar una serie de películas más bien abstractas que ponen en juego el papel del espectador en el hecho de ver cine. **El estrangulador de Boston** y **El estrangulador de Rillington Place** (*Ten Rillington Place*, 1970) interpelan directamente al público sobre la existencia de un cierto tipo de actos violentos, gratuitos e incomprensibles, que también utilizan la mirada como arma: ¿es el espectador cómplice tácito de todo eso? ¿Tiene derecho a mirar a Tony Curtis a través de un cristal que para este no es transparente, como ocurre en las sesiones de interrogatorio? ¿No es ese el mismo tipo de mirada que utiliza Curtis para "señalar" a sus víctimas? **Terror ciego** (*Blind Terror*, 1971) es otra gran película sobre este tema. Y luego **Fuga sin fin** y **Los nuevos centuriones**, donde la distancia se establece en términos de desplazamientos concéntricos que conducen a la profanación del gran sueño americano: el hogar. Curtis entra en los hogares de sus víctimas como lo hacen los asesinos de **A sangre fría**, sin ningún respeto, con una única idea

El estrangulador de Rillington Place

en mente: la destrucción. Richard Attenborough, en **El estrangulador de Rillington Place**, lo observa todo desde la ventana de su casa, en cuyas entrañas entierra los cadáveres. En **Los nuevos centuriones** se establece una curiosa dialéctica entre el interior y el exterior, las casas de los policías y las misiones que pueden conducirlos a la muerte, como de hecho sucede al final. La casa es refugio e intemperie, seguridad y caos. Los espacios cerrados: ese dominio de lo doméstico que se convierte en un infierno. En un magnífico texto sobre **Mandingo**, Antonio Weinrichter se refería a la tradición del caserón fúnebre en la cultura americana: Poe, Hopper, el Hitchcock de **Psicosis** (*Psycho*, 1960)... En cine, un jalón imprescindible es **Centauros del desierto** (*The Searchers*, 1956), de John Ford, con la casa familiar en la que John Wayne no puede permanecer al final. Wayne se quedaría en esa casa de mil amores, mientras que Diane Keaton, en **Buscando al Sr. Goodbar**, no puede permanecer sola en su casa ni un minuto, necesita transitar el espacio que desconoce no para ubicarlo, sino para perderse en él. El no-yo se pierde en el no-lugar, pues también las casas pueden ser no-lugares. Eso nos lleva de nuevo a Brooks, a **A sangre fría**, que es una película fundamental en este sentido: la casa mancillada, el hogar violado por dos *outsiders*.

HANS FEUERMANN: O a Wenders, a los héroes de **En el curso del tiempo** (*Im Lauf der Zeit*, 1976), **Alicia en las ciudades** (*Alice in den Städten*, 1974), **Falso movimiento** (*Falsche Bewegung*, 1975)... Son las caras del no-lugar, la casa burguesa desmantelada y el espacio vacío. Como sabes, he estado estudiando eso últimamente. Y he recordado a Wenders escuchándote, las cosas acaban por relacionarse inevitablemente: ¿te acuerdas de **Falso movimiento**, su película basada en el *Wilhelm Meister* de Goethe? Eso es lo que hacían todos los héroes de Fleischer, de Brooks, de Aldrich, de Siegel en aquella época. Un falso movimiento. En apariencia, corren en pos de algo, en un espacio amplio, casi infinito, por completo a su disposición. En realidad, se repliegan, tienen miedo, de manera que el movimiento es sólo un gesto esbozado que no conduce a ninguna parte.

CARLOS LOSILLA: Es curioso. Acabo de ver la exposición de Godard en el Georges Pompidou de París. Pero otro día hablaremos de ella, ahora sólo me interesa una cosa: en un rincón hay un apunte, no sé si del propio Godard o una cita, en el que se habla de *"la meurtre de l'espace"*. Eso es lo que ha hecho el cine actual, a partir de los años ochenta. Por lo tanto, las últimas imágenes en las que el espacio tiene algo que decir son las de los sesenta y los

setenta, tanto en Europa como en América. Pero simultáneamente se produce su asesinato, materializado en los personajes trágicos que ven por última vez ese espacio humano, que se despiden de él a través de la muerte física o el fracaso de sus aspiraciones. Podría decirse que todo empieza con la muerte del viejo vaquero en **Duelo en la alta sierra** (*Ride the High Country*), de Peckinpah, en 1962, con ese gesto de despedida dirigido a las montañas. Y quizá termine con una película menospreciada, la última de Aldrich, **Chicas con gancho** (... *All the Marbles*), de 1981, en la que el concepto de *road movie*, el desplazamiento, se convierte en una caída libre en los círculos infernales de la América profunda. En medio, la aparición de un nuevo arquetipo, de un nuevo héroe, que no es el famoso "antihéroe", aquel concepto horroroso que crearon algunos críticos de la época, sino algo muy distinto: algo así como un héroe delicuescente, que se des-dibuja poco a poco, casi como las figuras de Francis Bacon. Es curioso: Bertolucci estrena en esa época **El último tango en París** (*Ultimo tango a Parigi*, 1972), en cuyos créditos aparecen cuadros de Bacon y cuyo protagonista es Marlon Brando, el gran maestro del *actors studio*, del gesto detenido, del falso movimiento, como lo serán luego sus sucesores, Al Pacino y Robert De Niro... En cualquier caso, hay mucho romanticismo en torno a eso, que podría aplicarse perfectamente a los protagonistas de **A sangre fría**, **Harry, el sucio**, **Lord Jim**, **Los nuevos centuriones**, **El estrangulador de Rillington Place**, **Destino fatal** (*Hustle*, 1975)... ¿Recuerdas esta última, de Aldrich? Burt Reynolds es un policía que se va a quedar con Catherine Deneuve al final de la película, tras haber resuelto un caso, pero en la última escena se ve casualmente envuelto en un atraco estúpido y muere de un balazo.

HANS FEUERMANN: Todo muy trágico y nihilista. De ese romanticismo que deslumbraba a los adolescentes como eras tú en aquella época. Pero Reynolds no es eso; ni Aldrich ni los demás eran tan idiotas. Ni tan listos, por otra parte. No habían leído a Foucault, no habían leído a Deleuze, como habían hecho los europeos en aquel momento. Pero, ¡ah, *l'air du temps*!: marginados, criminales, soñadores, idealistas... Yo creo que ese Marc Augé que tanto predicamento tiene ahora, ese que habla de los no-lugares que citaba antes, de aeropuertos y supermercados, debería haberse fijado entonces en los no-yoes, o el no-yo, una pérdida de la identidad que afectaba a aquellos héroes tardíos y que se traducía en dos estados de ánimo: la desazón, el no sentirse bien en ningún sitio, y la escisión, el sentirse divididos, sentirse Otro. Eso está clarísimo en los estranguladores de Fleischer, el de Boston y el de Rillington, pero también es evidente en el policía de **Harry, el sucio**, en los *cowboys* desorientados de *westerns* como **Muerde la bala** o **La venganza de Ulzana**, y llega a su caricatura en **El último pistolero**, de Siegel, donde John Wayne ya no es que se desvanezca, es que se muere, como Nicholas Ray en **Relámpago sobre agua**, pero de una manera insultante, exhibicionista. Desvanecerse, desaparecer en el aire, no reconocer ese nuevo espacio que mencionabas antes: el drama de ese cine americano de los sesenta y los setenta es que cambian los paisajes pero no las figuras, que se diluyen lentamente en un hábitat que no entienden.

CARLOS LOSILLA: La culminación de eso es **Buscando al Sr. Goodbar**, donde Diane Keaton es profesora durante el día y rastreadora de perversiones por las noches: dualidad, escisión, desaparición final... La última escena es antológica, pues Keaton es asesinada en una habitación a oscuras, en la que sólo centellea de vez en cuando una bombilla oscilante: no puedo concebir imagen más tenebrosa de esa identidad delicuescente que se diluye en un espacio desconocido. También es muy significativa la muerte de Edward G. Robinson en **Cuando el destino nos alcance** (*Soylent Green*, 1973), de Fleischer, en un mundo futuro que ya no reconoce como suyo, en una habitación donde se le proyecta una película de prados en flor y felicidad sin límites, la irrealidad en la que va a desaparecer. O **El seductor**, donde el soldado Clint Eastwood cae en manos de las sirenas de Homero, que lo aniquilan poco a poco en una casa siniestra, preludio de la cárcel de **Fuga de Alcatraz** (*Escape from Alcatraz*, 1978).

HANS FEUERMANN: En **El amigo americano** aparece Dennis Hopper: nunca he visto expresada de una manera tan física esa desazón de la que te hablaba antes, excepto en Pacino y De Niro, lo cual nos conecta con las nuevas generaciones, con la escena de **El cazador** en la que De Niro se sienta y solloza en una habitación vacía, o en los movimientos simiescos de Pacino al principio de **Espantapájaros**

Destino fatal

El emperador del norte

(*Scarecrow*; Jerry Schatzberg, 1973)... Vuelvo a Hopper. Ese tipo empieza con Henry Hathaway, en **Los cuatro hijos de Katie Elder** (*The Sons of Katie Elder*, 1965) y **Valor de ley**, precisamente interpretando al joven inquieto y nervioso que proviene del James Dean de Nicholas Ray, pero a la vez dirige e interpreta **Buscando mi destino** (*Easy Rider*, 1969), donde ese movimiento en círculos y esa desaparición final son ya evidentes. Luego se diluye literalmente en la selva de **The Last Movie** (1971) y reaparece en otra selva, la de **Apocalypse Now** (*Apocalypse Now*, 1979), a las órdenes de Coppola. ¿Quieres ejemplo más sangrante de esa nueva figura del cine americano de los sesenta y setenta? Todo empieza a larvarse en gente como Ford y Hathaway, pues, y culmina en Wenders, en Hopper, en el Ripley de **El amigo americano**, que también llora abruptamente en otra habitación de hotel.

CARLOS LOSILLA: Wood dice en su libro que esa época del cine americano se caracteriza por dos cuestiones que en realidad son una: lo que él llama *disintegration* y *breakdown*. Eso se puede aplicar a los personajes y a las formas, al propio texto incoherente que él menciona. Dice también, más o menos, que Aldrich es el cineasta más revolucionario de esa época, en el sentido político del término, y que una película como **El rompehuesos** (*The Longest Yard*, 1974) debe entenderse como un manifiesto sobre la lucha armada. Puede que sea cierto, en algunos aspectos. Esas películas de hombres, de tipos sin pasado ni futuro, empeñados en misiones suicidas, ¿no representan acaso a los nuevos Espartacos, los esclavos de la modernidad que intentan zafarse de sus cadenas? **La banda de los Grissom** (*The Grissom Gang*, 1971) es una película brutal, una historia de gánsteres que habla sobre la lucha de clases. Vuelvo a **Comando en el Mar de China**: todo depende de la distancia, como en los presidiarios de **El rompehuesos**, gladiadores contemporáneos que juegan al fútbol para obtener su liberación. O como ocurre con Lee Marvin y Ernest Borgnine en **El emperador del norte** (*Emperor of the North*, 1973), que transcurre en un tren que debe transitar una distancia sin incidentes, aunque todo desemboque en un combate feroz entre la ley y el marginado. ¿Y qué me dices de **Alerta: misiles** (*Twilight's Last Gleaming*, 1976), esa visión demoledora del militarismo, de la era atómica, de la Guerra Fría, donde Aldrich parece completar el discurso de **El beso mortal** (*Kiss Me Deadly*, 1955)? ¿Y de la misma irrisión aplicada a las fuerzas del orden en **La patrulla de los inmorales** (*The Choirboys*, 1977)? Aldrich es el cineasta que se oculta tras sus ficciones. En cambio...

HANS FEUERMANN: Nicholas Ray, Anthony Mann y Samuel Fuller, de los que aún no hemos hablado.

El Cid

CARLOS LOSILLA: Anthony Mann es un caso aparte, un tipo que termina su carrera en España y Gran Bretaña, aunque siga a las órdenes de Hollywood. Pueden gustarme más o menos **El Cid** (*El Cid*, 1961) y **La caída del imperio romano** (*The Fall of the Roman Empire*, 1963)...

HANS FEUERMANN: A mí no me gustan nada **Los héroes de Telemark** (*The Heroes of Telemark*, 1965) y **Sentencia para un dandy** (*A Dandy in Aspic*, 1967), aunque no la terminara...

CARLOS LOSILLA: En cualquier caso, Mann es la prueba más evidente de la falsedad de cierta afirmación, a la que ahora Peter Biskind quiere dar carta de naturaleza definitiva, según la cual aquellos fueron los años del nacimiento del realismo en Hollywood. Es simplemente falso. Por supuesto, hay más elementos cotidianos, mucho menos codificados que en el cine clásico y manierista, pero ni en el "nuevo Hollywood" ni en la "generación de la violencia" se puede hablar de realismo. Como mucho de hiperrealismo, al igual que sucede con los cuadros de Hockney en esa época, o con los de Edward Hopper, a quien todo el mundo se refiere ya de una manera un tanto cansina al hablar de un cierto cine. Lo digo porque acabo de comprarme el número 3 de *Panic*, una nueva revista francesa de cine, y Biskind insiste en el tema en una entrevista. Mann, con **El Cid** y **La caída del imperio romano**, deja en evidencia la imposibilidad de seguir haciendo cine hollywoodiense en Hollywood, de seguir hablando de la violencia en una sociedad que no la reconoce, de "hacer realismo". Su itinerario es muy curioso: del cine negro de su primera época a los *westerns* de los años cincuenta, para terminar en los *peplums*, las películas bélicas y de espías.

HANS FEUERMANN: Esa es ya una posición conceptual, quiero decir, un acercamiento conceptual al hecho de hacer un cierto tipo de cine en aquel momento. No contaré lo que querría contar, parece decir Mann, sino que dejaré en evidencia la situación a través de lo que cuento. Es menos complicado de lo que parece. De Mann importan menos sus películas que su actitud: exiliado en Europa, es la representación perfecta de la marginación de toda esa generación. Lo que ocurre es que en lugar de hacer cine a contracorriente en Hollywood, como Fleischer o Aldrich, prefiere que sólo se conserve el recuerdo de lo que hizo una vez. En lugar de mostrar sus paralelismos con el "nuevo Hollywood", como Brooks o Siegel, prefiere destacar su anacronismo recurriendo a Shakespeare, por ejemplo, para **La caída del imperio romano**. Es el símbolo del fin de una época en la que ese tipo de géneros, o de enfoques, van a ser desterrados para siempre.

CARLOS LOSILLA: Eso es muy interesante, aunque un tanto espeso. Sigue.

HANS FEUERMANN: Ya sabes, los centroeuropeos no podemos olvidarnos de Hegel, ni de Goethe, ni de Musil. Somos así. Bromas aparte, mis indagaciones para *Traueralter* me han llevado a estas conclusiones. Por ejemplo, el caso extremo de Ray y Fuller. Empe-

cemos por este último, el más complejo. Es cierto que sigue haciendo cine, pero se convierte en un nómada. En los setenta realiza **Muerte de un pichón** (*Dead Pigeon on Beethoven Street*, 1973) en Alemania, gracias a su mujer, Christa Lang, de apellido premonitorio: recuerda que Fritz Lang también regresó a Europa para terminar su carrera. Luego va dando tumbos hasta terminar de nuevo en el capital estadounidense, con el que realiza su mejor película de la época, **Uno rojo, división de choque** (*The Big Red One*, 1979), que de todos modos es una especie de síntesis de sus historias bélicas anteriores. A partir de ese momento, reconozcámoslo, Fuller está acabado...

CARLOS LOSILLA: Eso quizá sea un poco exagerado...

HANS FEUERMANN: Está acabado. Por completo. **Perro blanco** (*White Dog*, 1982) es ya una película voluntariamente de prestigio, con guión de Romain Gary y todo eso. **Perro blanco** es la película que los fans de Fuller esperaban que hiciera para justificarlo como autor, cosa que, curiosamente, no se exigía de Fleischer o Brooks. A partir de ahí, Fuller se convierte en un personaje. De hecho, Godard ya lo había mostrado en **Pierrot el loco** (*Pierrot le fou*, 1965) pronunciando su famosa frase sobre el cine como campo de batalla, etc. Me interesa más, incluso, si lo recuerdas, que se interprete a sí mismo como director de cine americano que quiere rodar una adaptación de *Las flores del mal* en París. ¡*Las flores del mal*! ¡Baudelaire! ¿Te imaginas? Es una *boutade* típica de Godard, pero muy significativa: en realidad, de Fuller se espera que ruede algo como una adaptación de Baudelaire. ¡Y eso en 1965! Pero no lo hace. En su lugar, en los ochenta, rueda en Francia, sí, pero películas más modestas: **Ladrones en la noche** (*Les voleurs de la nuit*, 1983) o **Calle sin retorno** (*Street of No Return*, 1989), una adaptación de David Goodis coproducida por Francia y Portugal. Quieren convertir a Fuller en una especie de Wenders americano, estableciendo un curioso *feedback* con la cultura que lo consagró, la de la *Cinémathèque*, etc. He estudiado eso a fondo, te lo aseguro. ¿Por qué aparece en **El amigo americano**? Pues porque tiene que hacerlo para consagrar ese personaje que se está formando: el cigarro puro, su rol de gánster... Es como si lo viéramos empuñando el revólver en el inicio del rodaje de cualquiera de sus películas, tal y como asegura la leyenda. En cualquier caso, Fuller ya no hace cine, se hace a sí mismo: él es su obra de arte de la época.

CARLOS LOSILLA: Pero en **El amigo americano** también aparece Nicholas Ray...

HANS FEUERMANN: Ese es el otro caso, a la vez simétrico y opuesto. Ray se convierte en otro personaje, pero a su pesar. Ray lucha contra eso. A diferencia de Mann, sus películas para Bronston quieren ser "un film de Nicholas Ray". En **Rey de reyes** (*King of Kings*, 1961) sigue explotando esa mítica de los jóvenes desorientados, esta vez aplicada al mismísimo Jesucristo. Y **55 días en Pekín** (*55 Days at Peking*, 1963) podría ser su respuesta al cine-espectáculo de la época, aunque sea más desigual. Luego se empeña en rodar lo que él cree que será su obra magna, **We Can't Go Home Again** (1976), y se pasa años en eso. El resultado es deslumbrante, pero también es sólo una cara de la moneda. La otra es el Ray, como dices, que aparece en **El amigo americano**. En la primera escena de la película Wenders lo filma en un apartamento medio vacío. Es un pintor que trabaja para el personaje de Dennis Hopper, un falsificador. Ray juega irónicamente con su personaje público, con su mito. Se tapa sucesivamente uno y otro ojo, en alusión al parche que llevó durante años. Y también canturrea, ¿lo recuerdas?: *"He estado viajando..."*. El mito del regreso imposible a casa, a América, como John Wayne en **Centauros del desierto**. Ray, realmente, se transmuta en su propio personaje público: la leyenda de Nicholas Ray. Es un falsificador, un timador, alguien que nos ha estado dando gato por liebre durante años: ¿se trata de una confesión? ¿O quizá de otra máscara? No lo sabremos nunca: al final, en el último plano de la película, Ray se aleja por una calle de Nueva York, se pierde en la distancia. A la vez, sin embargo, Ray materializa como pocos todo eso de lo que hemos estado hablando, sólo que no lo hace dirigiendo, sino con su propio cuerpo, exponiendo su cuerpo como espectáculo de la modernidad agonizante, y ahora perdóname tú la pedantería. Hay un momento en **El amigo americano** que me fascina. Ray, en su apartamento, está sentado en una silla giratoria, hablando con Hopper. De repente, con un movimiento muy brusco, pero también desmadejado, da una vuelta completa sin levantarse y deja caer la cabeza a un lado. He ahí el cuerpo escindido, el *breakdown* al que se refería Wood. Y todo ello en una película sobre el no-yo y la distancia, como lo son todas las películas de Wenders en esa época. Ray no es tonto. Por un lado, da forma a su discurso en esa época a través de la interpretación, no de la dirección. Podría decir lo que Pierre Michon atribuye a Samuel Beckett en *Cuerpos del rey*: *"Soy la obra, ¿por qué no iba a ser el icono?"*. Y por eso elige a Wenders como sucesor en **Relámpago sobre agua**. En realidad, **En el curso del tiempo** podría ser **Espantapájaros**. Y **Alicia en las ciudades** parece una versión *hard* de **Luna de papel** (*Paper Moon*, 1972), de Bogdanovich. Wenders es un desplazado del "nuevo Hollywood", al que querrá incorporarse, tardía y torpemente, con **El hombre de Chinatown** (*Hammett*, 1982), de la mano de Coppola, uno de aquellos cachorros. Es la historia del fin de un imperio, como muy bien adivinó Mann. ¿Terminamos aquí?

Conciencia e identidad

La comunidad negra en el cine de la "generación de la violencia"

Felipe Cabrerizo

Estatu Batuetako gizartea borbor zegoen urte horietan, "indarkeriaren belaunaldi"ko kideek egindako pelikulek hartu zioten neurria lehendabizikoz Estatu Batuetako arraza askoko errealitate berriari, eta pertsonaia eta aktore beltzak pantailan agertzeko normalkuntza bizkortu zuten.

Richard Brooks con Sidney Poitier durante el rodaje de **Semilla de maldad**

En 1963 el fotógrafo y futuro realizador cinematográfico Gordon Parks recordaba en su autobiografía *Learning Tree* los sentimientos que habían provocado en su niñez películas como **El nacimiento de una nación** (*The Birth of a Nation*; D.W. Griffith, 1915) o **Lo que el viento se llevó** (*Gone with the Wind*; Victor Fleming, 1939). No eran filmes que pudieran aportar algo de orgullo al hijo de un paupérrimo agricultor negro de Kansas, que compartía casa con otros quince hermanos y que estaba habituado a padecer la más absoluta miseria y la discriminación racial: Parks recuerda cómo habitualmente salía de las salas *"con el rabo entre las piernas, avergonzado de ser negro"*, al ver unas cintas que *"destrozaron y acomplejaron a montones de jóvenes de color, les hicieron sentirse inútiles y despreciables"*.

Revisar el tratamiento que había dado Hollywood a la comunidad afroamericana permite comprender los

sentimientos de Parks: relegadas sus apariciones a la mínima expresión, los únicos papeles reservados para los actores negros parecían ser los de bufón o criminal. La llegada de la década de los cincuenta, sin embargo, ve el arranque cinematográfico de una nueva generación de realizadores que da el pistoletazo de salida al inicio de una revisión de la figura del "negro". Revisión que avanzará en dirección paralela al plan de "normalización" ofrecido por el país a una comunidad cada vez más concienciada de su problemática. La sentencia contra la segregación racial firmada en 1954 por Earl Warren, presidente del Tribunal Supremo, abrirá una línea aperturista que permitirá a la comunidad negra alcanzar una notable mejoría completamente impensable pocos años antes. La apertura hacia la equiparación de derechos de la comunidad afroamericana (que no chicana o india, minorías que en contrapartida no consiguieron ningún beneficio de la nueva situación social) hace del avance un hecho innegable y, cuando a finales de la década de los sesenta el presidente Johnson inicie una política de "discriminación positiva" hacia los afroamericanos, la segregación racial parece llegar a su punto final.

Todo parecía indicar que se alcanzaba un momento histórico de desaparición de antiguos tabúes y barreras. Pero la realidad seguía apareciendo plagada de aristas: todavía en la década de los sesenta las cifras de desempleo negro doblaban la media nacional, y casi un tercio de su amplia población seguía viviendo por debajo del margen de pobreza. Las masas de color formaban un sector del proletariado urbano deprimido y segregado que cada vez con mayor violencia rechazaba por insuficientes los logros pacíficos del Movimiento por los Derechos Civiles liderado por Martin Luther King. Los grupos negros más radicales comienzan a ser numerosos y a emplear la fuerza en unas reivindicaciones que mezclan confusamente conciencia racial, ideología política y creencia religiosa: de entre todos ellos, destacarán por su expansión y virulencia los Musulmanes Negros, sociedad puritana que aportaba una nueva concepción del Islam en la que los blancos ocupaban el lugar del diablo, y los Black Panthers ("Panteras negras"), organización paramilitar que empleará la violencia como su principal medio de acción. El Black Power ("Poder negro") comienza a desarrollarse como grupo de definición –tan vaga como ambigua– que agrupaba en su seno desde reivindicaciones pacíficas del orgullo negro hasta grupos extremistas que llamaban a la guerrilla urbana, y que encontrará su máximo desarrollo durante los años de combate en Vietnam, cuando, según Luther King, el Gobierno enviaba al sudeste asiático a los afroamericanos *"a garantizar unas libertades que no habían encontrado en el sudoeste de Georgia ni el este de Harlem"*. Este descontento popular terminaría estallando en numerosas revueltas urbanas entre 1965 y 1968 que el Gobierno se vio obligado a controlar con la intervención de la Guardia Nacional y que terminaría provocando la hostilidad de gran parte de la población blanca hacia las reivindicaciones afroamericanas.

Si el final de la Segunda Guerra Mundial *"había marcado el comienzo del fin de la insularidad del grupo étnico negro"* (1), la década de los cincuenta inicia el tratamiento de la comunidad en las pantallas dentro de unos parámetros de normalización. El asentamiento en la industria cinematográfica de un grupo de tendencia liberal ofrecía unas garantías de viabilidad a las que no eran ajenos los propios intereses económicos de la industria: la comunidad afroamericana se había convertido en el segundo grupo social estadounidense, con una considerable clase media que abría un nuevo mercado de más de quince millones de espectadores. La sociedad comienza a exigir una mayor libertad en el tratamiento de los personajes negros y estos harán su primera aparición alejados de los habituales estereotipos raciales del cine norteamericano.

Porque hasta la década de los cincuenta el negro seguía siendo una figura alejada de las pantallas. Los actores de color seguían viviendo en su particular gueto cinematográfico, el musical, único género donde la presencia de un actor de color podía considerarse correcta en el cine norteamericano. Pero la nueva realidad social se iba filtrando lentamente en las salas. Cintas fundacionales como **Home of the Brave** (Carl Foreman, 1949) o **The Lawless** (Joseph Losey, 1949) marcaron los primeros intentos por crear un nuevo planteamiento interracial, muy marcado por el progresismo y el humanismo y que, lentamente, iba minando las estructuras reaccionarias que habían dominado hasta entonces la pantalla. Corriente acusada de producto de la izquierda blanca más idealista, pero que, indirectamente, permitió la creación de un pequeño *star system* negro (Sidney Poitier, Ossie Davis, Harry Belafonte y, en menor medida, Ruby Dee y James Edwards) que marcó un avance en la creación de un grupo progresista de actores de color que forzó la plasmación cinematográfica de una identidad negra liberal.

De este modo, la nueva década abre una doble vertiente en la representación del negro en la pantalla. Si por un lado en las películas de los realizadores más fieles a la tradición hollywoodiense la presencia de un actor de color seguía suponiendo un hecho excepcional por inusual, por otro se abre una nueva línea de cine de intención social que quizás por la novedad de su planteamiento yerra en su construcción: el negro se convierte en un personaje de un solo bloque, moralmente modélico, justo en sus exigencias sociales, moderado en sus reivindicaciones

Yuma

políticas y que en ningún momento muestra ningún tipo de flaqueza. Un planteamiento bienintencionado y sin duda alguna inevitable al suponer un punto de partida, pero que acarrea un maniqueísmo y una falta de profundidad que terminarán lastrando definitivamente el resultado de sus películas. Todo ello permite comprender la importancia del nuevo esquema que aportarán los realizadores de la "generación de la violencia", al encontrar su ubicación en la equidistancia entre ambas ideas: por primera vez, el negro se convierte en un personaje más de la película que ayuda a la reflexión del espectador respecto a su situación social, pero que nunca encarna ni simboliza monolíticamente una lucha o reivindicación política o social. Es una nueva visión, mucho más consistente y realista, en la que los personajes, negros o blancos, muestran una construcción similar y son tratados con equidad por estos realizadores. Y será este el inicio de la auténtica "normalización" del negro en la pantalla, al constituir el primer momento en el que el color de la piel deja de ser un elemento primordial en la caracterización de un personaje.

De entre todos estos realizadores, muy cercanos a los planteamientos políticos más liberales y que no debemos olvidar debutaron en plena resaca del macartismo, Sam Fuller fue quien en mayor medida atendió sin ningún tipo de prejuicio a las nuevas y viejas culturas que minaban la supremacía WASP en los Estados Unidos. La filmografía de Fuller camuflaba bajo su apariencia de simple cine de género una auténtica fascinación por personajes minoritarios y *losers* de todo tipo, y pese a las tradicionales acusaciones convertidas ya en lugar común de director reaccionario y cercano a posiciones fascistas, un análisis pausado de su filmografía lo aleja definitivamente de cualquiera de estos esquemas. Las tensiones raciales fueron siempre uno de los principales puntos de reflexión de Fuller, siendo en muchas ocasiones tema fundamental de sus películas y convirtiéndose en algunas de ellas en el mismo motor narrativo de sus tramas. Fuller muestra a las minorías hispanas como fundadoras de los Estados Unidos en **The Baron of Arizona** (1949), plantea sutilmente los conflictos raciales estadounidenses en **Casco de acero** (*The Steel Helmet*, 1950) e incluso algunas de sus películas usan sus tramas como mero pretexto para que el director se recree en la fascinación que siente por otras culturas, como la *sioux* en **Yuma** (*Run of the Arrow*, 1956) o la oriental en **La casa de bambú** (*House of Bamboo*, 1955) y **The Crimson Kimono** (1959), cintas en las que el realizador llegaba a plasmar con completa normalidad osadas relaciones afectivas interraciales entre sus personajes. El objetivo de Fuller no aleja las reflexiones sobre la comunidad afroamericana: no sólo corrió el riesgo de ofrecer al cantante Nat "King" Cole un excelente y complejo primer papel dramático (**China Gate**,

1957), sino que en su cinta capital **Corredor sin retorno** (*Shock Corridor*, 1963) mostraba a un negro ingresado en un manicomio que, en sus momentos de delirio, se creía... militante del Ku-Klux-Klan. Componentes que llegarán hasta la fase final de la filmografía de Fuller: una de sus últimas cintas, **Perro blanco** (*White Dog*, 1982), culminará este proceso hablando abiertamente ya no de tensiones sociales, sino del racismo más radical a través de la historia de un perro entrenado para matar a gente de color (2).

Los planteamientos de Fuller no serán un hecho aislado dentro de la "generación de la violencia". Dentro de un espíritu de revisión de los esquemas fundacionales de la "nueva América", el reflejo de la realidad racial circundante se convertirá en uno de los temas habituales de sus integrantes. Unas bases ideológicas muy ligadas al liberalismo que quedan patentes en el tratamiento hacia los personajes negros de gran parte de las cintas de estos realizadores: valga este planteamiento para filmes como **Horizontes lejanos** (*Bend of the River*, 1952) y **La colina de los diablos de acero** (*Men in War*, 1957), de Anthony Mann; **La jungla humana** (*Cogan's Bluff*, 1969) y **Harry, el sucio** (*Dirty Harry*, 1971), de Don Siegel; o **El estrangulador de Boston** (*The Boston Strangler*, 1968) y **Tora, Tora, Tora** (*Tora! Tora! Tora!*, 1970), de Richard Fleischer, por señalar sólo algunas cintas significativas del grupo. Incluso Robert Aldrich, quizás de todos ellos quien aporta una imagen por mitificadora más romantizada de los Estados Unidos, ofrecerá interesantes apuntes sobre su postura racial en su filmografía (3). En **Doce del patíbulo** (*The Dirty Dozen*, 1967) las preferencias del realizador se decantaron por el único personaje negro de la película, no casualmente autor de una última acción militar que, por su carácter metafórico, Aldrich siempre consideró el momento culminante de la cinta: Jefferson (Jim Brown) será el encargado de prender fuego a la gasolina que arrasará los cuerpos vivos de los soldados nazis, en una imagen que, como no se escapó a la crítica europea del momento, no distaba demasiado de los ataques con *napalm* a la población vietnamita. E incluso el arranque de **Canción de cuna para un cadáver** (*Hush... Hush, Sweet Charlotte*, 1964) contendría un pequeño homenaje a una cinta convertida ya en manifiesto del antisegregacionismo, **Matar un ruiseñor** (*To Kill a Mockingbird*; Robert Mulligan, 1962).

La evolución de este nuevo esquema no siguió, sin embargo, una línea continua. Hubo también pasos en falso y alguna marcha atrás. La más importante la supuso paradójicamente la única película de la "ge-

Doce del patíbulo

neración de la violencia" que tomaba el conflicto interracial como eje central de su argumento: será **Sangre sobre la tierra** (*Something of Value*, 1956), cinta de Richard Brooks que establecía un abierto paralelismo entre la política colonial africana y la realidad social estadounidense. El alejamiento geográfico de su argumento permitió a Brooks plantear un film de esquemas arriesgados, centrado en el drama personal del nativo keniata Kimani (Sidney Poitier), con sólidas relaciones de amistad con una familia blanca perteneciente a la clase media inglesa que dominaba el país desde finales del siglo XIX. El estallido de la revolución Mau-Mau, movimiento nacionalista ultraviolento que buscaba la liberación del control británico, hará a Kimani entrar en conflicto directo con su identidad y su sistema de valores: el personaje simpatizará con las ansias independentistas de su país, pero verá con rechazo el uso de la violencia y la expulsión de los británicos que los rebeldes propugnan.

En un principio, **Sangre sobre la tierra** no deja de ser una cinta modélica en sus planteamientos liberales, un canto a la tolerancia racial muy cercano al espíritu progresista de toda una corriente del cine estadounidense del momento. La cercanía de su personaje central hacia los valores humanistas y la colaboración que en gran parte del metraje se establece entre este y su amigo blanco Peter (Rock Hudson) permitía encuadrarla en esta nueva corriente de espíritu renovador que cada vez encontraba un mayor eco en el Hollywood demócrata. Pero la cinta contaba con un importante lastre que fue duramente rechazado por la crítica afroamericana: lejos de la humanización del personaje de Poitier, el retrato que Brooks realiza de las tribus Mau-Mau no iba más allá de la del negro salvaje, violento, supersticioso y destructivo al que sólo la llegada de la civilización occidental puede redimir. ¿Planteamiento voluntario o reflejo inconsciente? Resulta complejo culpabilizar directamente a Brooks: la filmografía del realizador había mostrado una evidente sensibilidad a la hora de tratar cualquier conflicto social, e incluso el final de la película, en el que el triunfante Peter decide educar junto a un niño blanco al hijo de Kimani, muerto en el conflicto, ofrece pese a su bizarrismo un vago momento de esperanza interracial. Pero no se puede evitar achacar al realizador una cierta inconsciencia al plantear la estructura de la cinta. En realidad, Brooks no hizo más que repetir un esquema solidificado no sólo por el Hollywood más clásico, sino principalmente por la prensa de todo el mundo a la hora de reflejar el conflicto keniata, pero es bien cierto que todo aquello terminó dando lugar a un

Semilla de maldad

conjunto en creciente estado de confusión en el que se mezclaban disparatadamente planteamientos políticos liberales con esquemas colonialistas propios de la filmografía de Johnny Weissmuller. Las sospechas de conformismo tendrán incluso un momento de vergonzosa materialización en el estreno londinense de la película, cuando el mismísimo Winston Churchill, presente en la sala, la alabara sin paliativos. No conviene olvidar que el propio Churchill fue quien había ejercido de Primer Ministro durante los conflictos africanos, apoyando abiertamente el asesinato de la población local para permitir a los campesinos ingleses expropiar sus tierras y hacer de Kenia *"un país de blancos"*.

Sin embargo, las acusaciones recibidas por Brooks no ocultan la ausencia de cualquier prejuicio racista en el resto de la filmografía del director, como queda patente principalmente en una de sus anteriores películas, **Semilla de maldad** (*The Blackboard Jungle*, 1955). En ella, Brooks reflexiona sobre la delincuencia juvenil en un instituto de Nueva York a través del conflicto entre un paternal profesor blanco (Dadier, interpretado por Glenn Ford) y un alumno negro (Miller, encarnado por Sidney Poitier). La cinta no emplea directamente el conflicto interracial como eje central de la misma: el personaje de Miller no es más que un joven rebelde e inconformista cuyo color de piel tiene un poder simbólico para Dadier, inconfundible materialización de los planteamientos liberales del realizador. No cabe duda del acierto que ofrece su tratamiento igualitario, en los que, pese a la inicial superioridad moral de Dadier, la evolución que sufre Miller aporta al personaje una gran dignidad y permite a ambos encontrar un punto de acuerdo y una solución final a los conflictos desarrollados en la película. Una colaboración interracial que volverá a repetirse en nuevas cintas de Brooks: en **Los profesionales** (*The Professionals,* 1966), un hombre contrata a un grupo de mercenarios para rescatar a su mujer, fugada con un revolucionario mexicano. La escena de presentación del personaje negro (Jacob, interpretado por Woody Strode) se salda con una lacónica pregunta: *"¿Algún problema en trabajar con un negro?"*, que sólo encuentra una respuesta automática por el jefe de los mercenarios: *"¿Cuál es el trabajo?"*.

El nuevo tratamiento racial ofrecido por los realizadores de la "generación de la violencia" puede comprenderse, por lo tanto, como una continua labor de zapa que no tardó en dar sus frutos en forma de reflejo en el cine de gran presupuesto. Su planteamiento, unido a los imparables cambios sociales, va dando un espacio cada vez mayor a los actores de color en la pantalla y, en sintonía, los espectadores van asimilando con normalidad su aparición en las películas de los grandes estudios. Y las *majors* no

Matar un ruiseñor

tardarán en amoldar sus líneas de trabajo a estos nuevos esquemas. En un principio de forma aparentemente tímida: las primeras películas que releían la presencia negra fueron nuevamente cintas musicales, aunque ahora afrontadas con una mayor amplitud de miras artísticas y comerciales. Los excelentes resultados de las cintas de Otto Preminger **Carmen Jones** (*Carmen Jones*, 1954) y **Porgy and Bess** (*Porgy and Bess*, 1959), libretos ambientados por completo entre la comunidad afroamericana, dan la sensación de constituir una puerta abierta que permite ya a los estudios afrontar sus dos primeros grandes proyectos que cuentan con un personaje negro como figura capital. Y lo harán estas dos películas con puntos de partida similares y numerosos puntos de contacto con la "generación de la violencia": **El sargento negro** (*Sergeant Rutledge*; John Ford, 1960) y la ya mencionada **Matar un ruiseñor**.

Ambas cintas partían de una idea argumental similar: el juicio realizado a un negro al ser acusado de violación por una joven blanca. Curiosa antítesis de uno de los ejes de **El nacimiento de una nación**, cinta simbólica del Hollywood más reaccionario en la que el intento de violación de una joven sureña por parte de un negro justificaba no sólo su ejecución, sino incluso el nacimiento del Ku-Klux-Klan. Ambientadas ambas en estados del Sur, las dos películas encontraban también una localización cronológica simbólica al marcar dos momentos fundamentales en la lucha por la consecución de derechos civiles por parte de la comunidad afroamericana: Ford sitúa su historia en los años posteriores a la Guerra de Secesión, momento que había marcado el final de la esclavitud, y Mulligan durante los años de la Gran Depresión, que habían señalado el periodo más duro de la historia reciente de la comunidad negra.

John Ford era un pilar básico de la "generación de la violencia", hasta el punto de que uno de sus princi-

pales integrantes, Samuel Fuller, lo señalaba como su director predilecto. Mulligan, por su parte, era un realizador joven que había iniciado su carrera en la pequeña pantalla, miembro canónico de la generación conocida como "de la televisión", de límites cinematográficos difusos y confundidos en muchas ocasiones con los del grupo de realizadores aquí analizados. Y los puntos de contacto entre **El sargento negro** y **Matar un ruiseñor** son numerosos (4). La cinta de Mulligan eliminaba gran parte del carácter costumbrista de la obra literaria de Harper Lee en la que se basaba, centrando la película en la trama legal ya señalada como pretexto para mostrar las durísimas condiciones de vida a las que se veía abocada la minoría negra en un pequeño pueblo de Alabama. La dignidad y el acierto con el que esta es tratada en la cinta y sus evidentes paralelismos con la realidad social americana de los años sesenta supusieron uno de los principales apoyos cinematográficos al Movimiento por los Derechos Civiles. Y Ford, por su parte, realiza con **El sargento negro** una excelente cinta marcada por el inigualable halo poético de su autor, un sólido retrato de un personaje negro complejo y alejado de cualquier maniqueísmo, cuyo carácter subversivo viene marcado precisamente porque *"ninguno haya mencionado el color de la piel de ese hombre"*, como señala uno de los personajes de la película. El drama del sargento Rutledge (Woody Strode) es un drama personal, independiente de la raza o identidad cultural del personaje, sin que ello signifique que la cinta opte por abstraerse de la problemática negra. *"El destino de los míos es vivir siempre atormentados. Muy bonito lo que dijo el señor Lincoln de que éramos libres. Pero no es cierto. Aún no. Posiblemente lo seremos, pero aún no"*. Frases que enunciaba el propio sargento Rutledge y que contenían una inevitable identificación con el discurso contemporáneo de Martin Luther King. El propio Strode recuerda su participación en la cinta con una lectura altamente simbólica: *"Nunca antes se había visto a un negro saliendo de una montaña como John Wayne. Hice la mejor cabalgada por el río Pecos que un hombre negro haya hecho en una película. Conmigo cruzó el río toda la raza negra"* (5).

No es arriesgado, por lo tanto, identificar estas dos películas, que rezuman un inequívoco aroma de cierre de ciclo, con el tramo final de un camino abierto por la "generación de la violencia". Sus planteamientos son una conclusión lógica de una línea que esta elaboró con continuidad durante la década anterior. Y un año después, en 1963, la marcha sobre Washington, en la que participaron activamente intérpretes como Poitier o Belafonte, marca el momento culminante de la reclamación de derechos civiles por parte de la comunidad afroamericana, abriéndose un auténtico periodo de madurez en el tratamiento del problema negro por parte del cine norteamericano. Los estudios pondrán en pie una enorme cantidad de cintas que, de manera más o menos evidente, reflejan los cambios sociales que se van sucediendo a gran velocidad, y no se alejan de la pantalla los proyectos críticos con la segregación racial todavía existente. Son de asentamiento en el mercado de estas cintas, confirmadas en ese eterno escaparate de la situación de la industria que suponen los premios Oscar: Sidney Poitier llegará a alzarse con una estatuilla gracias a su interpretación en **Los lirios del valle** (*Lilies of the Field*; Ralph Nelson, 1963) (6), y cuatro años más tarde una cinta que retrataba sin cortapisas el racismo todavía existente en los Estados del Sur, **En el calor de la noche** (*In the Heat of the Night*; Norman Jewison, 1967), se alzará con siete estatuillas, entre ellas la dedicada a Mejor Película. No casualmente, ambas venían firmadas por dos realizadores de la generación posterior a la aquí analizada.

Sin embargo, esta "normalización" no tardará en ver su final, y paradójicamente su cierre llegará con el tan largamente esperado aterrizaje de realizadores negros al cine de Hollywood. Su punto de partida vino de la mano de Gordon Parks Jr., un brillante fotógrafo de la escuela documentalista que, tras realizar un largometraje independiente basado en su propia

novela autobiográfica **The Learning Tree** (1969), encontrará abiertas las puertas de la Metro para realizar una cinta en cierto modo fundacional: **Las noches rojas de Harlem** (*Shaft*, 1971). A medio camino entre la literatura de Chester Himes y la "generación de la violencia", la película dará paso al subgénero de la *blaxploitation* que ofrecerá durante los años setenta decenas de cintas que reflejaban el mundo más marginal de las barriadas urbanas negras. Pese a su aspecto colorista, que ha dado lugar a una posterior reivindicación *revival* de gran calado, la *blaxploitation* marcará involuntariamente una nueva segregación racial cinematográfica: su repetido uso de los estereotipos negros más manidos, ahora invertidos, terminará por crear un nuevo gueto cinematográfico afroamericano que, una vez devorado por la masa informe del *mainstream*, devolverá a la comunidad afroamericana al vacío del que por un momento pareció salir.

Las noches rojas de Harlem

NOTAS

1. Harold Cruse, *The Crisis of the Negro Intellectual*, W.H. Allen, Londres, 1969.

2. Historia, por otra parte, real y basada en un suceso acaecido a la actriz Jean Seberg, que, tras encontrar un perro perdido por las calles de Hollywood, comprobó que había sido adiestrado para matar negros.

3. Fundamental para el análisis de este tema es el excelente artículo de Antonio Santamarina "La otra cara del mito americano", en J.A. Hurtado y Carlos Losilla (coords.), *La mirada oblicua. El cine de Robert Aldrich*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana / Festival de Cine de Gijón / CGAI, Valencia, 1996.

4. Sus paralelismos han sido analizados certeramente por Antonio José Navarro en "A propósito de **El sargento negro** y **Matar a un ruiseñor**", *Nosferatu*, nº 32, "Cine y derecho", enero de 2000.

5. Scott Eyman, *Print the Legend: The Life and Times of John Ford*, Simon & Schuster, Nueva York, 1999. Traducción al castellano de Mónica Rubio: *La vida y época de John Ford*, T&B Editores, Madrid, 2001.

6. El Oscar de Poitier no fue, estrictamente, el primero conseguido por un actor negro. En 1939, Hattie McDaniel había conseguido el premio a la Mejor Intérprete Secundaria por **Lo que el viento se llevó**, donde en realidad ofrecía poco más que un simpático conglomerado de los peores estereotipos de los personajes negros de la época. El premio a Poitier tuvo, por consiguiente, el valor simbólico de ser el primero avalado por una interpretación dramática consistente, al margen del color de la piel de actor y personaje.

Las armas de Clint Eastwood

Ricardo Aldarondo

Aktore moduan, ez orain eta ez lehen (bere figura Harry zikinari eta legea ulertzeko bere era higuingarriari lotuta zegoenean), Clint Eastwoodek ez du ospe kritiko handirik izan. Zinemagile moduan, ordea, azken garaiotako obra interesgarri eta goretsienetako bat osatu du, klasikotasunerako ezinezko itzuleraren ordezkari goren bihurtzeraino.

Harry, el sucio

Un hombre con un arma que habla por él. Esa es la imagen más identificativa y perdurable de un Clint Eastwood que ha pasado por todas las consideraciones posibles, del desprecio a la adulación de la crítica, y en el que siempre se ha valorado antes la utilización que él y sus personajes han hecho de la violencia, que sus capacidades artísticas; y lo más curioso, una ha marcado los códigos para leer las otras. Con los años se han visto los matices, se ha valorado una moral no dogmática expresada con todas las ambigüedades propias del ser humano y se ha reconocido una visión del cine tan individualista e intuitiva como poderosa y capaz de crear su propio clasicismo. Pero en los comienzos fue la violencia, que tiene sus raíces menos explícitas en el *western* clásico de John Ford y Howard Hawks, pero es directamente hereditaria de Budd Boeticher, Robert Aldrich, Samuel Fu-

ller, y sobre todo, Don Siegel, el eslabón directo de la "generación de la violencia" con un Eastwood que, a su modo, supone una continuidad de los parámetros de ese informe grupo de directores, tanto en lo temático como en una actitud ante el cine.

Don Siegel supo retomar la figura del pistolero impasible creada por Leone –aunque el director de **La jungla humana** (*Coogan's Bluff*, 1969) no conocía la trilogía iniciada con **Por un puñado de dólares / Per un pugno di dollari** (1964) cuando inició la colaboración con el actor– y potenciar las posibilidades de Eastwood como personaje individualista, solitario, descreído en una jungla urbana dominada por la violencia. Siegel tuvo como protagonista a Clint Eastwood en cinco ocasiones: **La jungla humana**, **Dos mulas y una mujer** (*Two Mules for Sister Sara*, 1970), **El seductor** (*The Beguiled*, 1971), **Harry, el sucio** (*Dirty Harry*, 1971) y **Fuga de Alcatraz** (*Escape from Alcatraz*, 1978), aunque es la cuarta de ellas, el primer capítulo de la serie dedicada al detective Harry Callahan, la que marcó la figura de un Clint Eastwood como expresión de la violencia. La posición del controvertido policía consiste en atajar la criminalidad en una convulsa San Francisco, pero sobre todo en erigirse en defensor de las víctimas de los delincuentes, más allá de lo que puedan establecer unas leyes pensadas para servir a una comunidad, pero que a Callahan se le quedan pequeñas cuando lleva a un personal extremo el código que esas mismas leyes pretenden: el que la hace la paga. Callahan se toma la justicia por su mano, literalmente, en forma de Magnum implacable. Frente a una expresión de la violencia más social y fruto de un periodo de desencanto y convulsión en la sociedad americana de los setenta de otros compañeros de generación, Don Siegel inicia con Clint Eastwood como icono un estereotipo que servirá a buena parte del cine de acción moderno, pero que el propio Eastwood retomará con más matices y variantes que la de la simple satisfacción de un público que fantasea con la posibilidad de ver satisfechas sus frustraciones ante un mundo en el que la justicia le deja a menudo desprotegido como ciudadano, o que le alimenta deseos de venganza.

Muchos años más tarde, en **Sin perdón** (*Unforgiven*, 1992), el igualmente implacable Bill Munny, defensor de unas prostitutas, contiene una actitud muy distinta respecto a la violencia que ejerce. Munny es un pistolero retirado y si empuña de nuevo el arma es en nombre de una venganza ajena, pero eso no le hace mejor. Como indica Quim Casas: *"La violencia, sin retórica inútil, sin énfasis visual, sin ambigüedad alguna en la mostración de sus causas y efectos, nutre a* ***Sin perdón*** *de personajes en el ocaso, asumido o no, de sus existencias, que contemplan su rostro vacilante en el espejo nada deformado en el que se convierte el uso de la fuerza bruta, como iniciativa y como respuesta; como olvido y, aunque resulte paradójico, regeneración"* (1).

Sin perdón

Escalofrío en la noche

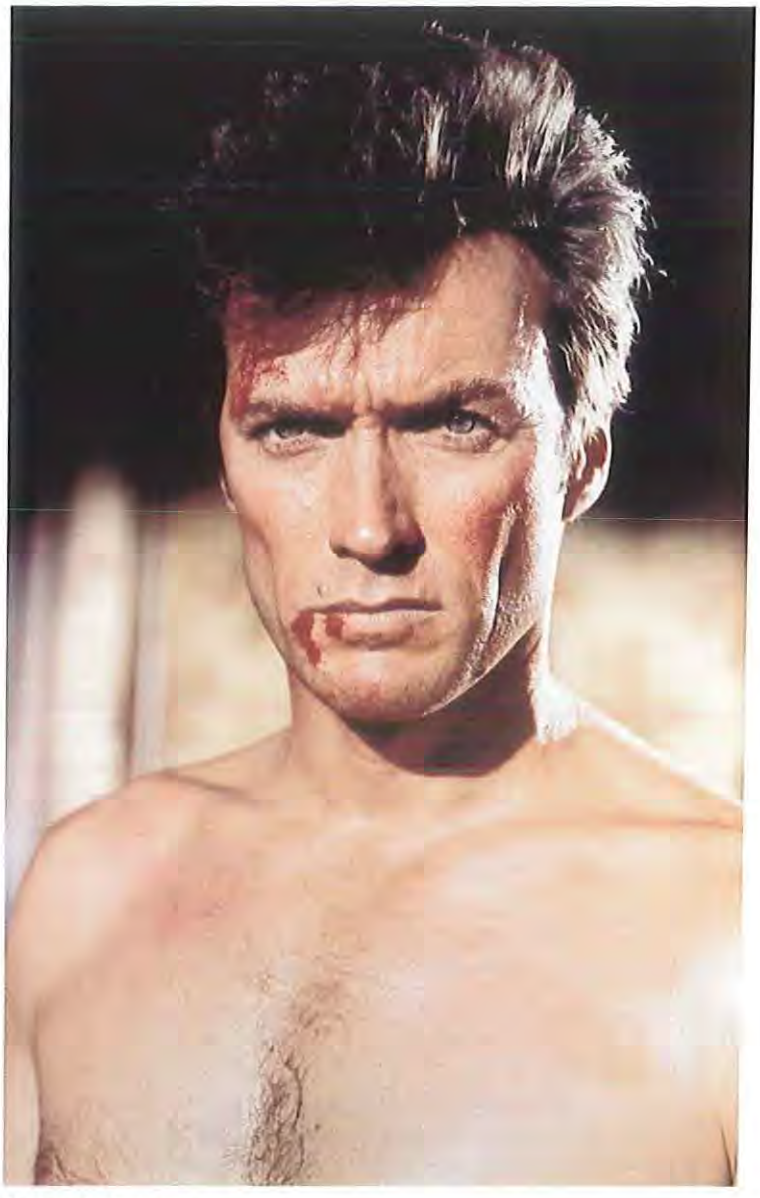
Puede verse como algo significativo o simplemente casual, pero en ese mismo año en que encarna el identificativo personaje de Harry Callahan, Clint Eastwood debuta como director con **Escalofrío en la noche** (*Play Misty for Me*, 1971), en la que el actor y ahora realizador es, precisamente, la víctima de una violencia ejercida por una enloquecida fan de un locutor de radio. Si en el film de Siegel **El seductor**, el héroe atractivo acaba a merced de un grupo de mujeres que lo humillan y lo torturan, en **Escalofrío en la noche** también la adulación femenina tiene como reverso a un hombre acosado y desprotegido en un territorio de desequilibrios psicológicos. Como si quisiera mostrar un reverso al estereotipo marcado por Callahan, el debut como realizador de Eastwood podía hacer presagiar una ruta alejada de la generación de Siegel, sobre todo con la continuación dubitativa que tuvieron esos inicios: un **Infierno de cobardes** (*High Plains Drifter*, 1973) aún deudor de la estética de Sergio Leone y una **Primavera en otoño** (*Breezy*, 1973) que intentaba un lenguaje melodramático para el que Eastwood aún no estaba preparado. Sin embargo, a lo largo del lento asentamiento como el clásico indiscutible que hoy ya es, Clint Eastwood ha mostrado numerosos paralelismos con los cineastas de la generación de Siegel. Como a ellos, también a Eastwood se le ha negado durante muchos años la condición de autor y sólo el conjunto de una obra ya amplia ha llamado la atención sobre unas constantes estilísticas y una riqueza formal y temática que va mucho más allá del cine de entretenimiento o simplemente genérico en el que durante mucho tiempo se le encuadró. También la falta de autoindulgencia y de más ambiciones que las estrictamente necesarias para contar una historia en imágenes de la manera más eficaz, directa y potente le emparentan con cineastas como Robert Aldrich o Samuel Fuller. Clint

El fuera de la ley

Eastwood, además de las reconocidas influencias de Howard Hawks o Anthony Mann, ha continuado una personal renovación de los géneros ya emprendida por Brooks, Aldrich, Boetticher o Siegel, imprimiendo al *western* o al policiaco un descreimiento, un laconismo y una ironía que terminaban de darle la vuelta al héroe clásico encarnado por Henry Fonda o John Wayne, y que incorporaba algunos signos de los tiempos en que nacían: la utilización de la Guerra Civil americana para expresar un sentimiento post-Vietnam en **El fuera de la ley** (*The Outlaw Josey Wales*, 1976), en la que el sentimiento de venganza lleva a una espiral de violencia a un hombre pacífico, la defunción del soñador americano y de una cierta América mítica en **Bronco Billy** (*Bronco Billy*, 1980), el reverso del policía implacable con el mucho más ingenuo y débil Shockley de **Ruta suicida** (*The Gauntlet*, 1977) o la propia incursión como director en la serie Callahan con **Impacto súbito** (*Sudden Impact*, 1983).

Pero más allá de preocupaciones temáticas o genéricas, Clint Eastwood ha cimentado en Siegel y su generación una forma de entender el cine que siempre ha admirado y ha puesto en práctica, basada en una cierta economía de medios y en la búsqueda de la máxima expresión con los métodos más sencillos. Sobre su primer trabajo como actor al servicio de Don Siegel en **La jungla humana**, Clint Eastwood recuerda: *"Le dimos algunas vueltas al guión y superamos algunos desacuerdos, pero cuando llegó el primer día de rodaje, me di cuenta de que no estaba trabajando con alguien del montón. Don se lanzó tan rápida y enérgicamente sobre el rodaje, que estaba claro que no era una cuestión de intuición, tenía un sólido concepto en su cabeza y aquello era dirigir de verdad. Quizás como resultado de su experiencia en la sala de montaje, y trabajando para Jack L. Warner, llegaba perfectamente preparado y la película iba cumpliendo a la perfección el plan de rodaje, como lo hicieron las siguientes en las que trabajamos juntos. Creo que si algo he aprendido de Don Siegel es a saber qué es lo que quieres rodar y reconocer lo que estás viendo cuando lo ves, y esas son cosas que no me he encontrado frecuentemente a lo largo de los años"* (2). En su carrera como director, Eastwood ha seguido imperturbablemente esas enseñanzas, procurando realizar el menor número de tomas posibles de cada plano, y rodando en pocas semanas películas que a otros les llevarían meses. Frente a la tentación de la grandilocuencia y la ampulosidad que han sentido, y practicado, otros directores herederos de la "generación de la violencia", como Michael Cimino –a quien Eastwood le dio una primera oportunidad produciéndole en Malpaso **Un botín de 500.000 dólares** (*Thunderbolt and Lightfoot*, 1974), que también protagonizó–, John Milius –que escribió con Cimino el guión de **Harry, el fuerte** (*Magnum Force*; Ted Post, 1973)– o John Boorman, Clint Eastwood siempre ha mantenido una puesta en escena ajustada y prudente, aunque la historia que tuviera que contar fuera la tentadora biografía del atormentado Charlie Parker en **Bird** (*Bird*, 1988) o la descripción de las apariencias sociales y los secretos ocultos de toda una comunidad en **Medianoche en el jardín del bien y del mal** (*Midnight in the Garden of Good and Evil*, 1997). Un estilo expeditivo pero no por ello descuidado y mucho menos vulgar o rutinario, que puede encajar en espíritu con los de Fuller o Boetticher.

A medida que se ha desarrollado la trayectoria de Eastwood ha crecido la sensación de que su cine se apoyaba en esos cineastas de los sesenta renovadores desde el interior de la industria y desde la discreción, para encontrar una especie de nuevo clasicismo que ha hecho posible la pervivencia de algunos géneros con tanto respeto a las reglas básicas como adscripción al tiempo en que han nacido. Es el caso del *western* renacido, sin necesidad de grandes rup-



La jungla humana

El jinete pálido

turas formales, en **El jinete pálido** (*Pale Rider*, 1985) o **Sin perdón**, del *thriller* en el caso de **Poder absoluto** (*Absolute Power*, 1997) o **Deuda de sangre** (*Blood Work*, 2002), del melodrama en **Los puentes de Madison** (*The Bridges of Madison County*, 1995), de la aventura en **Cazador blanco, corazón negro** (*White Hunter, Black Heart*, 1990) y, suponemos también, del bélico en **Flags of Our Fathers** (2006) y **Red Sun, Black Sand** (2006). Paulatinamente su cine se ha ido haciendo más estilizado y reposado, más maduro. Si nunca ha practicado un estilo de impacto visual tan determinante como el de Fuller y Aldrich, en los últimos años sus maneras han ido creciendo en gravedad emocional y serenidad: los héroes ya no son infalibles y déspotas, el vengador de **Sin perdón** se debate entre el bien y el mal, el delincuente de **Un mundo perfecto** (*A Perfect World*, 1993) tiene un lado comprensible y humano y el policía de **Deuda de sangre** es un hombre que sufre del corazón y casi no puede correr. Aun tiñendo de oscuridad y dramatismo su etapa reciente –**Mystic River** (*Mystic River*, 2003), **Million Dollar Baby** (*Million Dollar Baby*, 2004)–, se ha permitido divertimentos ligeros pero nada despreciables con el mismo espíritu desprejuiciado, pero coherente, que mantenían Aldrich o Siegel en los años sesenta. Pero a diferencia de la generación que le precedió, y de algunos cineastas de la suya y las posteriores, la carrera de Eastwood no ha ido hacia el declive, la desaparición de la inspiración o la necesidad de aceptar trabajos de encargo sonrojantes, sino que ha ido alcanzando un grado de excelencia difícilmente superable, en un director al que todo el mundo seguía viendo exclusivamente como actor después de haber dirigido una decena de películas. Nadie esperaba que quien desconcertaba con un tratamiento de la violencia sarcástico y déspota en películas más bien toscas como **Impacto súbito** o **El sargento de hierro** (*Heartbreak Ridge*, 1986) pudiera alcanzar la mesura y la profundidad humana de **Un mundo perfecto**, **Mystic River** o **Million Dollar Baby**.

NOTAS

1. Quim Casas, *Clint Eastwood. Avatares del último cineasta clásico*, Ediciones Jaguar, 2003, pág. 142.

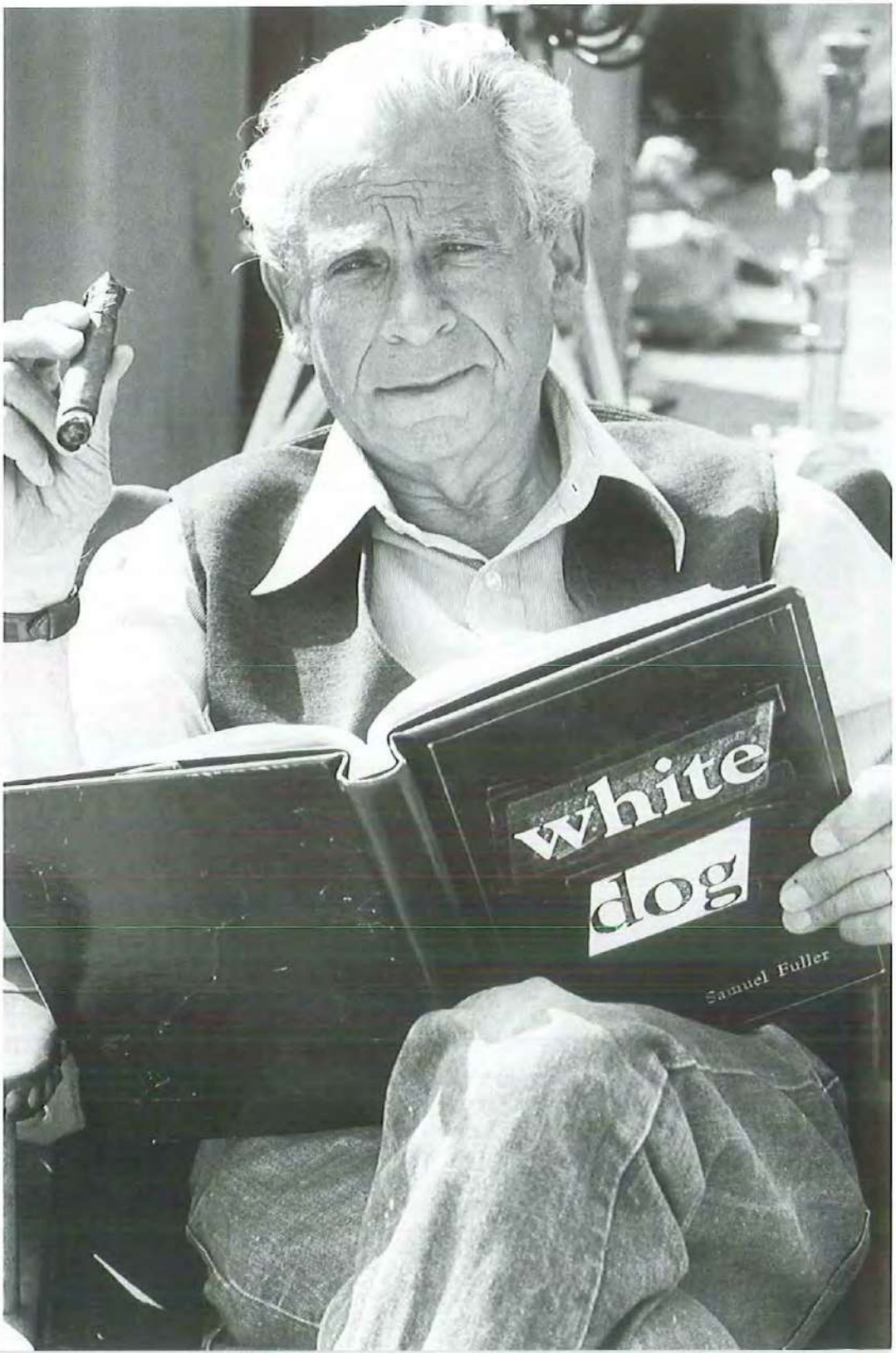
2. Don Siegel, *A Siegel Film*, Faber and Faber, 1993, págs. 9-10.

La re-espectacularización de la violencia

De la crisis del clasicismo a la estética de la posmodernidad

Roberto Cueto

Zinemaren historian, irribarrea zein malkoak bezain berezko izan da indarkeriaren elementua. Ikusizko tratamenduaz garai bakoitzean oso bestelako teoriak osatu dira, baina ia beti horiek adierazteko ikuspegiari buruz hitz egin dute gehiago indarkeriari buruz baino, estetiko baino gai etiko bihurtzeraino.



Sam Fuller

¿Existe la llamada "violencia gratuita"? Quizá esta tópica expresión sea similar a aquella otra de "sólo me desnudo por exigencias del guión". ¿Realmente alguna vez en la historia del cine un guión "exigió" un desnudo? ¿Cuándo se hace "necesaria" la violencia en el cine y deja de ser "gratuita"? En su discutible libro *Breaking into the Movies* (1), Henry A. Giroux distingue tres tipos de violencia en el cine actual: la ritual, la simbólica y la hiperreal. La primera es la del cine espectáculo o de consumo, que Giroux denosta por ser *"banal, predecible y estereotípicamente masculina"* (2) y condena como espectáculo pornográfico; la simbólica, en cambio, no es un fin en sí misma, sino que emplea la espectacularización de la violencia para promover una reflexión sobre ella; la hiperreal sería, finalmente, la forma que adopta el discurso posmoderno a la hora de retratar en el cine los actos violentos: *"una forma de ultraviolencia marcada por la sobreestimulación tecnológica, los diálogos chirriantes, una narrativa dramática, la parodia y cierta atracción por el realismo visceral"* (3), forma considerada pernicioso síntoma de la época por su creación de un "limbo" moral. Semejante discurso es el que tradicionalmente ha empleado la crítica para conferir un sentido "ético" a la obra de directores que, en su explicitud por mostrar el acto violento, habían llevado la tradicional permisividad de Hollywood un paso más allá: en Anthony Mann se explicaría por su vinculación con la tragedia griega, en Nicholas Ray por su desgarro lírico, en Samuel Fuller por su virulenta actitud antisistema, en Richard Fleischer, Richard Brooks y Robert Aldrich por su carácter crítico ante la propia violencia que cimenta la sociedad americana (toda deconstrucción del sueño americano ha contado siempre con el beneplácito de la crítica europea). Desde esa posición autoral, la representación de la violencia siempre estará justificada (porque entraría en el ámbito de lo que Giroux denomina "simbólico"), mientras que las formas de representación posmodernas desafían todo sentido por su aparente banalidad y gratuidad. Semejante actitud crítica delata, antes que nada, cierto remordimiento hacia el disfrute de la violencia en la pantalla: es un "placer culpable" cuya presencia debe ser explicada mediante coartadas éticas o narrativas.

Giroux se refiere en su taxonomía al cine actual, que es el que estudia en su libro, pero es evidente que su idea de una violencia "ritual" podría aplicarse a los géneros del cine clásico, que desde esta perspectiva serían también objeto de posibles lecturas "sintomáticas" (en el sentido althusseriano: un texto distinto presente como ausencia). Pero los directores antes citados se movían, en realidad, en una constante tensión entre esa violencia que podríamos llamar "melodramática" (es decir, con esa carga "ritual") y otra más realista que buscaba zafarse de las codificaciones genéricas: el extraño sadismo que domina algunos *westerns* de Mann, la distancia marcada por la planificación *scope* en Ray o Fleischer o la frontalidad de Fuller y Aldrich hacen que se vuelva repentinamente problemático un ingrediente que hasta entonces era parte "natural" de géneros como el policíaco, el *western* o el bélico. En ellos la violencia había alcanzado tal grado de convencionalidad que no era en absoluto discutible, sino un rasgo más de lo que Rick Altman ha llamado *"placer genérico"* (4): así, por ejemplo, en una película de gánsteres, *"aun formando parte de una cultura que condena el crimen, lo disculpamos en este contexto porque satisface nuestros deseos como espectadores de género"*, de manera que se establece cierta *"complicidad contracultural"* con el público. La tesis de Altman suavizaría las apocalípticas y condenatorias opiniones de Giroux acerca de la violencia "ritual" y despojaría al cine de género de su trasfondo político. Es curioso que Giroux no atienda a las implicaciones del término que él mismo emplea: "ritual". Si entendemos el rito en el sentido que le da, por ejemplo, Gérard Imbert, descubrimos que se caracteriza por su carácter repetitivo, su plasticidad (es decir, su visibilidad), su codificación y su carácter aglutinador de una identidad colectiva (5). Desde tal perspectiva que contempla al cine de género como rito espectatorial, la muerte de los indios durante el clímax de **La diligencia** (*Stagecoach*; John Ford, 1939) no sería tanto la palpable manifestación de un discurso racista y colonialista como la satisfacción inmediata del horizonte de expectativas del público adicto al género *western*. La distancia entre representación y mundo real –o entre icono y referente– estaría así perfectamente marcada y delimitada por el propio enunciado. Sin embargo, es obvio que una cinta como, pongamos por caso, **La venganza de Ulzana** (*Ulzana's Raid*; Robert Aldrich, 1972) parte, precisamente, de la inclusión de un tratamiento realista de la violencia como forma de "ensuciar" un género clásico y proponer esa lectura política que las convenciones genéricas elidían. Para llegar a ese terreno es precisa una depuración en la representación de la violencia que los cineastas posclásicos que se adentran ya en las décadas de los setenta y ochenta irán cultivando progresivamente: basta comparar los primeros trabajos de Fleischer con su pertubador díptico **El estrangulador de Boston** (*The Boston Strangler*, 1968) y **El estrangulador de Rillington Place** (*Ten Rillington Place*, 1970) o con cintas como **Los nuevos centuriones** (*The New Centurions*, 1972); al Samuel Fuller de **La casa de bambú** (*House of Bamboo*, 1955) o **Invasión en Birmania** (*Merrill's Marauders*, 1962) con el de **Uno rojo, división de choque** (*The Big Red One*, 1979) y **Perro blanco** (*White Dog*, 1982); la violencia "de tesis" que Aldrich plantea en **Attack!** (1956) con el cinismo que

se trasluce en **Doce del patíbulo** (*The Dirty Dozen*, 1967) o **Comando en el Mar de China** (*Too Late the Hero*, 1970)... Depuración que supone despojar a la violencia de aquel componente "melo-dramático" que Mann y Ray habían intensificado para convertirlo en poética marca de estilo: una primera operación consiste en desnudar al acto violento del efecto amortiguador y empático de la música, y una segunda, en mostrar gráficamente lo violento eludiendo las gesticulaciones del actor, reduciendo el cuerpo a organismo inerte. Es decir, aminorando la distancia que nos separaba del gesto violento y aumentando en cambio la que nos aproximaba al efecto conmovedor. Esta "des-espectacularización" de la violencia fue tradicionalmente interpretada por la crítica como síntoma de la maduración del estilo de estos directores y como prueba irrefutable de un compromiso moral a la hora de ponerla en escena. Incluso quedaba a salvo del reproche un director como Sam Peckinpah, que basó su puesta en escena en una sobrestimulación de lo violento con cintas como **Grupo salvaje** (*The Wild Bunch*, 1969) o **Quiero la cabeza de Alfredo García** (*Bring Me the Head of Alfredo Garcia*, 1974). Se entendía que su pretensión era la de cortocircuitar la recepción pasiva del espectador para hacerlo más consciente de la violencia de su entorno, o –como lo leyó una crítica española de los ochenta dada al maldiitismo y a un desencanto romántico hoy risible– la de convertirla en única expresión posible de integridad existencial en un mundo corrupto. En cualquier caso, sobre lo que siempre se insistía era sobre la idea de "referencialidad" de esa violencia: su presencia nunca era frívolo espectáculo sino un "discurso" sobre las lacras de la sociedad americana.

Doce del patíbulo

La década de los setenta dio pie a un cine fuertemente politizado, incluso en los terrenos de los géneros clásicos: el *thriller* y el *western* se pegan un baño de realidad, se contaminan de puestas en escena que rozan el registro documental o buscan cierto rigor histórico basado en el desempolvamiento de rincones oscuros. Los universos estereotipados y los constructos míticos se derrumban y dejan paso a personajes ambivalentes o directamente mezquinos. Se desarrollan todo tipo de estrategias anempáticas para alejar al espectador de la representación, para evitarle la identificación automática y dejarlo en un confuso terreno de indecisión respecto a los protagonistas. **Harry, el sucio** (*Dirty Harry*; Don Siegel, 1971), **Contra el imperio de la droga** (*The French Connection*; William Friedkin, 1971), **Carne viva** (*Prime Cut*; Michael Ritchie, 1972), **Los implacables, patrulla especial** (*The Seven-Ups*; Philip D'Antoni, 1973), **La gran estafa** (*Charley Varrick*; Don Siegel, 1973), **French Connection 2** (*French Connection 2*; John Frankenheimer, 1975) o **La noche se mueve** (*Night Moves*; Arthur Penn, 1975) adoptan un registro casi documental de la violencia que prefiere la distancia de la cámara y prescinde de la música o una iluminación expresionista y dramática. El *western*, por su lado, deriva hacia un "realismo sucio" que va desde el naturalismo poético del Robert Altman de **Los vividores** (*McCabe & Mrs. Miller*, 1971) o la reflexión crítica del Richard Brooks

de **Los profesionales** (*The Professionals*, 1966) y **Muerde la bala** (*Bite the Bullet*, 1975) hasta revisiones del género en clave oscura como **En nombre de la ley** (*Lawman*; Michael Winner, 1971), **Doc (Duelo a muerte en OK Corral)** (*Doc*; Frank Perry, 1971), **Dispara, Billy, dispara** (*Dirty Little Billy*; Stan Dragoti, 1972) o **Chato, el apache** (*Chato's Land*; Michael Winner, 1972). Cintas áridas y feístas que cuestionan la ética y estética hasta entonces imperantes. En ellas los contornos que separan la violencia ritual ("genérica") de la simbólica ("crítica") se vuelven borrosos, ya que se pone en primer término todo aquello que los géneros habían evitado elegantemente, pues era la única forma posible de construir un discurso sobre la ética del individuo que se ponía a prueba y alcanzaba su plena identidad a través de la perpetua eliminación del Otro. O, dicho de otro modo, venían a mostrarnos que la representación de la historia o la realidad se construye sobre cadáveres enterrados y el truco consistía en sacar a la luz esos cadáveres. En definitiva, la confrontación directa del constructo mítico con el mundo referencial.

Tales operaciones no se realizan sin un riesgo implícito, el de que el espectador se escorara hacia el nivel del "placer genérico" y descubriera un placer hasta entonces insospechado en esas nuevas representaciones "violentas" de la violencia. En ningún otro subgénero de la época es tan palpable esta paradoja como en las películas *blaxploitation*: títulos como **Las noches rojas de Harlem** (*Shaft*; Gordon Parks, 1971), **Coffy** (Jack Hill, 1973), **Foxy Brown** (Jack Hill, 1974), **El hombre del clan** (*The Klansman*; Terence Young, 1974) o **Bucktown** (Arthur Marks, 1975) plantean una descarada complacencia espectacular sólo explicable por la satisfacción de las necesidades instintivas del espectador "genérico", pero que también lleva implícito un posicionamiento político: un revanchismo de las minorías conectado con discursos radicales de la época como los de los Black Panthers. El espectador está más vulnerable que nunca a la autoconciencia de sus "placeres culpables": el disfrute de la violencia se cuestiona como síntoma de nuestra actitud hacia ella en la vida real. Eso explica el eterno debate sobre si **Harry, el sucio** es una película fascista que hace apología de la violencia o un soterrado discurso crítico sobre la ética individual en la sociedad americana; o la curiosa evolución de un actor-director como Clint Eastwood, denostado en los setenta y ochenta por su frívola espectacularización de la violencia –que alcanza su cénit en la delirante y autoparódica **Ruta suicida** (*The Gauntlet*, 1977)– y alabado hoy como única reserva moral en su tratamiento gracias a trabajos como **Sin perdón** (*Unforgiven*, 1992) o **Mystic River** (*Mystic River*, 2003), películas que han desplazado el foco de atención del acto violento en sí al dolor que provoca a su alrededor. Pero, hoy como entonces, la obra de Eastwood sigue ejemplificando esa tensión entre crítica y espectáculo. **Mystic River** o **Million Dollar Baby** (*Million Dollar Baby*, 2004) provocan un nuevo conflicto al marcar esa inflexión hacia el sufrimiento como centro de aten-

Harry, el sucio

Pulp Fiction

ción: el difuminado de fronteras entre un discurso referencial sobre el mundo y la estricta observancia de los códigos del melodrama al que esas cintas pertenecen.

En ese panorama, la estética de la violencia en la era posmoderna sólo puede provocar el pasmo, el desconcierto o el más directo rechazo. En primer lugar, pone sobre el tapete la "banalidad" de toda violencia. La en su día tan polémica escena de **Pulp Fiction** (*Pulp Fiction*; Quentin Tarantino, 1994) en que a un pobre tipo le vuelan la cabeza por un absurdo desliz reduce la muerte a situación molesta y poco más. El gesto violento ha perdido su naturaleza ontológica en el cuerpo del relato: en la narración clásica y moderna, la violencia "siempre tenía sentido" y no era un fin en sí misma; en la posmoderna es un aspecto más en la total estetización del referente, en su conversión en representación que guarda una distancia con el espectador y su entorno. Algo de ello atisbaba ya Peckinpah en su espléndida **Clave: Omega** (*The Osterman Weekend*, 1983), donde la violencia tridimensional se volvía "plana" en las imágenes reproducidas por monitores y televisores. La estética posmoderna ha sido acusada de frivolizar la muerte y de reducirla a juego, a experiencia sensorial seductora

Reservoir Dogs

(con el sentido etimológico de *se-ducere*, de separar, apartar del "camino recto": es indecente, inmoral). Se ha producido una "re-espectacularización" de la violencia que, a juicio de los más apocalípticos, ha borrado de un plumazo las conquistas de la modernidad y ha propiciado la conversión del acto violento en una imagen "desreferencializada" y "desustancializada", carente de conexión con el mundo real y sin aparente efecto sobre seres humanos "verdaderos". Ha sido desdramatizada e igualada en la diégesis a otros ingredientes nimios y anecdóticos: en **Pulp Fiction** la muerte accidental de un hombre tiene el mismo rango narrativo que un discurso sobre las hamburguesas con queso.

La equivalencia con la estética y ética del videojuego es inmediata para una crítica que ya ha encontrado una nueva bestia negra a la que achacar el desmoronamiento de la narración "correcta" (recordemos que en los noventa fue el videoclip). Lo que se olvida en discursos de este tipo es cómo la estética posmoderna ha creado un catálogo autorreflexivo que aspira a fagocitar "todas" las formas posibles de representación de la violencia para contrastarlas y subrayar lo que en ellas hay de convención representativa, de aparato retórico. El propio Tarantino incluye en **Reservoir Dogs** (*Reservoir Dogs*, 1992) otra escena, también célebre, que propone cierta dialéctica entre violencia "ritual" y "simbólica". Michael Madsen tortura a un policía y se dispone a rociarlo de gasolina para prenderle fuego. En la radio suena una canción atractiva, rítmica, hedonista, que podría conducirnos a esa concepción frívola y esteticista de la violencia: el ejecutor se pone a bailar alegremente mientras realiza su macabra tarea. Sin embargo, un plano secuencia sigue a Madsen cuando sale del garaje donde se desarrolla la escena para ir a su coche, coger un bidón de gasolina y volver a entrar: el movimiento de cámara enlaza dos espacios (interior y exterior) para contrastar dos modos de representación. En el interior está la música, el mundo de la banalidad posmoderna, de una sociedad de consumo que se autodefine por las canciones que escucha o las películas que ve; en el exterior, un silencio apabullante, la constatación de cómo ese acto de violencia se diluye en la indiferencia del mundo moderno. Una brutal sátira de los medios de comunicación como **Asesinos natos** (*Natural Born Killers*; Oliver Stone, 1994) se apropia de un amplio catálogo de representaciones de la violencia (ritual, crítica, sensacionalista e hiperrealista) para construir un monumental *collage* que demuestra cómo los límites entre ellas pueden ser fácilmente vulnerados. Acusar al film de Stone de convertir la violencia en espectáculo seductor sería una lectura tan errónea como decir que Jonathan Swift apoya el canibalismo en su célebre sátira *Una modesta proposición para evitar que los hijos de los pobres de Irlanda constituyan una carga para sus padres o para su país y para hacerlos útiles a la sociedad* (1729), donde parodia el discurso político proponiendo como solución a la pobreza comerse a los hijos de los pobres. O acusar a **Kill Bill** (*Kill Bill*; Quentin Tarantino, 2003-2004) de violencia "gratuita" implica no entender su carácter de ensayo formalista sobre la historia de la violencia "genérica" desde un claro distanciamiento que pone en primer término todo lo que tiene de estilización, de "puesta en escena". Son lo que Robert Stam llama *"errores genéricos"* (6) que provienen de no comprender las intenciones y naturaleza de filmes que participan de una *"irreverencia carnavalesca"* (7) que tiene como tema la violencia.

Asesinos natos

La diligencia

La tipología de Giroux, por otra parte, muestra cierta incoherencia en su criterio clasificatorio. La línea que separa a la violencia "ritual" e "hiperreal" de la "simbólica" es cualitativa (una cuestión de "moral") mientras que la que distingue a la "ritual" de la "hiperreal" es cuantitativa: se trata de una *"sobreestimulación tecnológica"*. En realidad, los problemas que plantea la violencia "hiperreal" no son diferentes de los que se daban en el cine clásico con la violencia "ritual" (o el "placer genérico" de Altman), si analizamos esos géneros desde una perspectiva política o como instrumentos pedagógicos (que es lo que hace Giroux). Los indios que mueren en **La diligencia** o los soldados japoneses acribillados en **Objetivo: Birmania** (*Objective, Burma!*; Raoul Walsh, 1945) están tan "desustancializados" como los zombis que eliminan los protagonistas de **Resident Evil** (*Resident Evil*; Paul W.S. Anderson, 2002); del mismo modo, el Oeste de Ford o la Segunda Guerra Mundial ideológicamente "re-construida" en la película de Walsh son tan autorreferenciales como el universo "desrefencializado" del film de Anderson. Es más, puede que este último, al reproducir los espacios creados por el motor gráfico de un videojuego ampliamente difundido y consumido, establezca una conexión más "auténtica" con un referente intertextual absolutamente real para un amplio sector de la población (puesto que es "re-conocido") que los escenarios ilusionistas del cine clásico, un cine fundamentalmente escapista cuyos vínculos con sus pretendidos referentes han desaparecido para nuevas generaciones de espectadores que ya no comparten sus códigos representativos y se identifican con otros propios de su época. El rechazo de cierta crítica a algunas películas de acción actuales obedecería más bien a consideraciones estéticas –cuestiones de montaje, iluminación, duración de los planos, concepción del sonido y organización de la narrativa– enmascaradas bajo coartadas éticas. Tal vez se estén desarrollando nuevas "formas de ver" que no confundan necesariamente representación con registro y que sean capaces de distinguir los marcos que limitan la ficción porque estos se hacen visibles a través de su "hiperfisicidad", por una amplificación sensorial *bigger than life*. En el cine de ficción ni la imagen "es" el referente ni "suplanta" a la realidad, como piensan tantos visionarios apocalípticos. Más bien, la imagen forma parte inextricable de ese mundo referencial y de la percepción que hacemos de él.

La réplica a la anterior argumentación podría ser la justificación narrativa que la violencia tenía en los filmes de Mann o Ray, una violencia que hacía "crecer" a los personajes: el John Wayne de **La diligencia** se consolidaba en un itinerario donde el indio era el obstáculo a eliminar, mientras que la Milla Jovo-

Resident Evil

vich de **Resident Evil** ni siquiera conoce su identidad y queda reducida a la condición de icono, de superficie bella y comercializable. Pero esa frontera convencional se vuelve borrosa si aplicamos al cine clásico los mismos parámetros éticos con que reprobamos a la posmodernidad. Aparentemente, el desarrollo del personaje en el cine clásico conduciría a la creación de un "mito ético", mientras que el relato posmoderno pone en escena la construcción de un "mito estético" que no es reconocible por consideraciones psicológicas, sino por rasgos "superficiales". Pero no pequemos de ingenuos: los mecanismos de construcción del héroe en el cine clásico se basan en una reduccionista mezcolanza de arquetipos míticos, estereotipos genéricos y tópicos psicologistas que aspiran a una profundización tridimensional que es sólo "apariencia de profundidad"; los constructos del cine posmoderno se articulan en una serie de rasgos "visuales" (el traje del superhéroe, su gestualidad, determinada pose ideal para fomar parte de un afiche o carátula...) que remarcan su "bidimensionalidad". Al estudiar el teatro kabuki, Ernst Earle distinguía entre formas *"presentacionales"* (en las que el actor no pierde su condición de tal y el público no lo ve como una "persona real") y las *"representacionales"* (donde interesa borrar la presencia del actor y pretender una ilusión de realidad que lo convierta en "persona real") (8). No es casualidad que la estética posmoderna beba tanto de fuentes orientales –el *chambara*, el *anime* y el *yakuza eiga* japoneses, el *wuxia pian* chino, el cine de artes marciales hongkonés o el *heroic bloodshed* de John Woo– a la hora de establecer una puesta en escena de la violencia más "presentacional" que "representacional". Puesta en escena que sutura la brecha abierta por el cine americano posclásico al enfrentar los universos genéricos con el mundo referencial. La "re-espectacularización" de la violencia tiende un inesperado puente entre cine clásico y posmoderno, aunque con una importante diferencia. El cine construye iconos: John Wayne en **La diligencia** lo es tanto como Milla Jovovich en **Resident Evil**. Sin embargo, Jovovich no oculta su condición de superficie, mientras que Wayne es un ente ilusionista, un modelo de mediación simbólica con el mundo referencial. Quizá el debate ético se invierta ahora si atendemos a lecturas políticas o sintomáticas: ¿no es más inocua una "superficie" que se delata como tal y gestiona la violencia en "su" espacio autorreferencial que un mito surgido de la historia que se construye a través de la violencia ejercida en un universo de ficción que se crea y consume como ilusión de realidad?

NOTAS

1. Traducido al castellano como *Cine y entretenimiento: Elementos para una crítica política del filme*, Paidós, Barcelona, 2003.

2. Ibídem, pág. 222.

3. Ibídem, pág. 226.

4. Rick Altman, *Los géneros cinematográficos*, Paidós, Barcelona, págs. 199-207.

5. Gérard Imbert, *El zoo visual: De la televisión espectacular a la televisión especular*, Gedisa, Barcelona, 2003, págs. 66-67.

6. Robert Stam, *Teorías del cine*, Paidós, Barcelona, 2001, pág. 155.

7. La expresión es de Stam. Ibídem.

8. Ernst Earle, *The Kabuki Theatre*, Grove Press, Nueva York, 1956, págs 67-68. Citado por Noël Burch, *To the Distant Observer: Form and Meaning in Japanese Cinema*, University of California Press, 1979, págs. 69-70.

They Live by Night
(Nicholas Ray, 1947)
La búsqueda del paraíso perdido

Àngel Quintana

They Live by Night (1947), la ópera prima de Nicholas Ray, comparte con algunas piezas clave del cine negro el hecho de que una pareja de amantes atraviesa un mundo convulso, cae en la pendiente del mal y se siente incapaz de superar su destino trágico. **They Live by Night** sería una pieza más de un subgénero en el que figuran obras clave como **Sólo se vive una vez** (*You Only Live Once*, 1937), de Fritz Lang, **El último refugio** (*High Sierra*, 1941), de Raoul Walsh, y **El demonio de las armas** (*Gun Crazy*, 1949), de Joseph H. Lewis. Sin embargo, aunque podamos establecer numerosas aproximaciones temáticas, existe un extraño impulso que aparta el primer trabajo de Nicholas Ray de todas estas piezas clave que reinventaron el sentido de tragedia en el interior del cine americano. La novedad de **They Live by Night** ya se encuentra perfectamente simbolizada por los singulares dos planos de apertura, que anteceden a los títulos de crédito, en los que parece llevarse a cabo una curiosa operación de profanación de los postulados del cine clásico. En la primera imagen, Bowie (Farley Granger) y Keechie (Cathy O'Donnell) se abrazan apasionadamente,

mientras la cámara parece acariciarlos, poniendo de relieve un nivel de fisicidad en el ejercicio de puesta en escena poco frecuente en el cine del periodo. De repente, los amantes se giran, miran a la cámara como si la mirada de un intruso molestara su intimidad. Una vez roto el ilusionismo escénico, giran los ojos y continúan abrazándose. El segundo plano rompe con el desgarro romántico y muestra un coche avanzando por una carretera desértica, de cuyo interior surgen dos individuos. Nicholas Ray parece recordarnos en la imagen de apertura, que acabará puntuada por los títulos de crédito, que en algún lugar existe el paraíso y que este tiene que ver con la pasión, con el amor puro y libre, pero también nos advierte que este paraíso es una quimera y que la cruda realidad está más cerca del desierto que de ese oasis para el amor que no cesarán de buscar Bowie y Keechie a lo largo de esta magnífica película.

En las obras clave del género, Raoul Walsh ya nos hablaba del retorno imposible hacia lo natural, Fritz Lang de la imposibilidad de llevar una vida recta en una América en la que las bases de la justicia no han podido solidificarse y Joseph H. Lewis de la imposibilidad de superar el demonio de las armas. En la película de Ray también planean todos estos temas, pero son conducidos hacia un registro más romántico, centrado en la nostalgia por lo imposible. El paraíso perdido no cesa de gravitar en todos los actos de los personajes, la búsqueda es desesperada y está realizada desde el interior de un purgatorio cuyo destino final no es celestial, sino la irremediable caída al infierno. Bowie aparece como un ser traumatizado por su propio destino. Después de haber asesinado al amante de su madre, su padre fue encarcelado. Él conoció la prisión a los dieciséis años y después de siete años se evadió para buscar aquello que conoció en la infancia y le fue arrebatado. En compañía de la mujer que ama, Keechie, atraviesa la América profunda, busca salidas imposibles, mientras observa cómo las circunstancias tejen una extraña red alrededor de su existencia, al final de la cual no habrá escapatoria, sólo quedará la tragedia. Bowie es el primer rebelde con una causa que atraviesa el cine de Nicholas Ray, su romanticismo no tardará en trasplantarse hacia otros personajes como Jesse James o Jim Stark, los cuales no cesarán de luchar en la búsqueda de ideales imposibles en el corazón de una América cuyos valores se han degradado y en la que la violencia parece condicionarlo todo. En esta ocasión, la violencia que rodea a los personajes es fruto de la ambición por el dinero y por la riqueza, ellos pretenden apartarse de su mundo, pero su afán de libertad choca con el destino y acaban siendo víctimas de una violencia que no han podido rechazar.

En el interior de **El demonio de las armas** Joseph H. Lewis asume, desde los códigos de la serie B, algunos curiosos retos: quizás el más increíble sea la escena del atraco a un banco rodada en un único plano secuencia. En **They Live by Night**, la radicalidad de su puesta en escena no viene determinada por algunos ejercicios de virtuosismo, sino por la forma, como el sentido de urgencia que parece contaminar el ritmo de la película hasta transformarse en una cuestión de estilo. Toda la película parece filmada como si fuera la crónica desesperada e instantánea de la vida de los personajes, no hay rodeos sino la búsqueda de la esencialidad. La película fue producida por John Houseman para la RKO y fue asumida como una especie de reto, rodada en absoluta libertad creativa por un joven que había empezado su carrera haciendo crónicas de música folk, dirigiendo dramáticos para televisión y dando clases de Arte. Nicholas Ray siempre fue un rebelde dentro de Hollywood, pero la única ocasión en la que pudo desafiar las convenciones y rodar a su gusto fue con **They Live by Night**. Jean-Luc Godard definió **They Live by Night** como una película de serie B por su presupuesto, pero una película de serie A por su ambición. Lo más sorprendente de esta pequeña, pero increíble película, es que en ella está condensado todo el cine de Nicholas Ray, y del brío de sus imágenes parece abrirse una puerta hacia cierta modernidad cinematográfica.

Llamad a cualquier puerta
(*Knock on Any Door*; Nicholas Ray, 1948)

Joan Pons

El cine criminal en su acepción clásica siempre tuvo un componente de denuncia, a veces evidente y otras velado. Un género que extrae sus argumentos de la vida en los márgenes de la legalidad va a tener que hablar, voluntaria o involuntariamente, de las grietas del sistema, de las clases desfavorecidas y de la injusticia social. **Llamad a cualquier puerta** (*Knock on Any Door*, 1948), el segundo largometraje de Nicholas Ray, se inscribe dentro de la tradición de dramas criminales que hacen explícito su discurso social, como **Furia** (*Fury*, 1936) o **Sólo se vive una vez** (*You Only Live Once*, 1937), ambas de Fritz Lang, situándolo incluso por encima de la excusa del género.

En realidad, **Llamad a cualquier puerta** es un drama a partir de una fórmula híbrida que combina dos subgéneros del cine criminal. Por un lado, no deja de ser un film de procedimiento en el que un juicio vertebra toda la narración y, por otro, apela a películas sobre delincuencia juvenil como **Ángeles con caras sucias** (*Angels with Dirty Faces*; Michael Curtiz, 1938), **Dead End** (William Wyler, 1937) o **La ciudad de los muchachos** (*Men of Boys Town*; Norman Taurog, 1941). No es esta la primera ni la última vez que el director de Wisconsin va a dirigir un film sobre jóvenes díscolos intentando comprender sus razones. Ya en su debut, **They Live by Night** (1947), se ponía del lado de la pareja de adolescentes fuera de la ley. Y uno de sus filmes más

populares, **Rebelde sin causa** (*Rebel Without a Cause*, 1956), no deja de ser un retrato del joven descontento que se siente atraído por la desobediencia.

Llamad a cualquier puerta es la historia de otro *angry young man*, Nick Romano (un jovencísimo John Derek), o, mejor dicho, la historia de la defensa de Nick Romano. El film se construye a partir de una serie de *flash-backs* que nacen de la exposición del abogado defensor, Andrew Morton (Humphrey Bogart en la primera película de su propia productora, Santana), durante el juicio que tiene sentado a "El guapo" Nick en el banquillo de los acusados. Para armar este discurso sobre el determinismo que ha condenado la vida de este delincuente juvenil desde casi el día en que nació (*"creció en la pobreza, vivió en los suburbios y frecuentó malas compañías"*, dice el personaje de Morton), Nicholas Ray cede casi todo el protagonismo del juicio al abogado defensor. El punto de vista de la narración y el de este personaje, pues, son plenamente coincidentes. Y cuando, durante la media hora final, la película se abre al punto de vista de la acusación para descubrir que Nick Romano es culpable, en realidad la solidez de su planteamiento determinista no se resquebraja. Al contrario. Es demasiado obvio ponerse del lado de un personaje inocente. El discurso social se construye en **Llamad a cualquier puerta** sin tener que forzar la empatía del espectador. No se trata de sensibilizar al público sobre un caso o una persona en particular, sino sobre un problema general.

Es posible que **Llamad a cualquier puerta** carezca de una planificación con el empaque y arrebato de obras posteriores de Ray, pero hay algunas decisiones estéticas interesantes que refuerzan la idea de que el espectador es realmente el juez del caso Nick Romano. Cuando Andrew Morton, ya consciente de haber perdido el juicio, casi pide clemencia por Nick Romano, el autor de **Johnny Guitar** (*Johnny Guitar*, 1954) resuelve la puesta en imágenes con un plano picado en el que el personaje está mirando directamente a cámara. Resulta más estimulante, sin embargo, fijar la atención no en la realización, sino en la relación entre los dos personajes principales que se teje a lo largo del film. Andrew Morton en su día fue otro Nick Romano que, gracias a su fuerza de voluntad, escapó de la marginalidad. Y ahora que tiene la vida resuelta como abogado de prestigio (casado con una asistenta social, detalle nada azaroso) ejerce de padre y tutor del delincuente, al tiempo que señala como culpable de todos los Nick Romanos que pueden encontrarse llamando a cualquier puerta de los suburbios al ineficaz sistema de posibilidades y reinserción social de Estados Unidos.

Raw Deal
(Anthony Mann, 1948)

Antonio José Navarro

Aunque actualmente la fama de Anthony Mann se concentra sobre todo en sus *westerns*, habrá que empezar a reivindicar su personalísima contribución al cine negro mediante obras de la entidad de **Raw Deal** (1948). Mann demostró en esta película algo que se ha repetido en numerosas ocasiones a propósito de obras de la categoría de **Horizontes lejanos** (*Bend of the River*, 1952) o **El hombre del Oeste** (*Man of the West*, 1958). El cineasta es y fue, al mismo tiempo, un poeta visual de sombrío trasfondo moral y un renovador de viejos códigos narrativos, un artista que, como diría Jean-Luc Godard, es al mismo tiempo un teórico del arte y un cineasta visceral, atento a las emociones más extremas, a las texturas más ásperas del relato, librándose de paso de aquellas supersticiones sobre el estilo que podrían empañar su sinceridad y contundencia.

Dicho esto, no sorprende que **Raw Deal** sea un film de violentos contrastes. A la sequedad narrativa típica del cine negro, a su obvio componente realista, cabe oponer la delicada plasticidad de determinados lapsos intimistas –cf. la acampada en el bosque del fugitivo Joe Sullivan (Dennis O'Keefe), su compañera Pat (Claire Trevor) y su rehén, Ann (Marsha Hunt), una asistente social que intenta "reformar" a Joe: instante que arranca con una lenta panorámica de arriba a abajo, mostrándonos la imponente belleza del bosque y a los tres, y concluye con sus figuras

recortadas sobre el maravilloso paisaje, sentados alrededor de un fuego...–. El turbulento hálito fantasmagórico de los espacios exteriores urbanos –las calles están difuminadas por la niebla, descubriendo pequeños trozos de calles, de edificios descontextualizados unos de otros, trazando así un escenario de pesadilla: el peligro acecha en cualquier lado– o de algunos interiores –las dependencias policiales, inmersas en un sinuoso mar de sombras, casi a oscuras, se asemejan al cubil de una fiera: lo cual refuerza el carácter represivo de las fuerzas del "orden", como el uniforme paramilitar de los agentes de carreteras– chocan con el sugerente tono onírico, evocativo, triste, de la voz de Pat, la extraña columna musical de Paul Sawtell y los abundantes primeros planos, muy cerrados, de la mujer, que ve cómo su sueño de vivir una vida feliz junto a Joe se rompe a causa de la sed de venganza de este y de su fortuita relación sentimental con Ann.

Como bien señala Jeanine Basinger en su excelente monográfico sobre Anthony Mann (1), el héroe de **Raw Deal**, Joe, se pasa toda la película buscando ese soplo de aire fresco que consuele su torturado espíritu –*"Quiero respirar. Por eso quiero salir de aquí. (...) Lo único que quiero es respirar aire fresco"*, exclama Joe antes de fugarse de la cárcel–; pero sólo será capaz de encontrarlo, como Eddie Taylor (Henry Fonda) en **Sólo se vive una vez** (*You Only Live Once*; Fritz Lang, 1937), en brazos de la muerte. La fatalidad que, desde un primer momento, marca la vida de Joe, se percibe en la hostilidad que desprenden los lugares por donde se mueve furtivamente (2), en la rabiosa persecución de la que es objeto –Ricky Coyle (Raymond Burr), un sádico hampón fascinado por el fuego, en el pasado inculpó a Joe por un delito que no cometió y, temeroso de su *vendetta*, ordena a sus sicarios que acaben con él–. Así pues, mientras Pat espera en el exterior de la cárcel la fuga de su amado, los potentes faros de un coche que pasa junto a ella o la ensordecedora carrera de un tren constituyen una "agresiva" intuición de lo que está por venir. La violencia no solamente está en los gestos –cf. el instante en que Joe, al secuestrar a Ann, la amenaza esgrimiendo el teléfono–, sino en el avieso giro de las situaciones –cuando parece que va a descargar su golpe, el aparato suena...–, en la necesidad de ir improvisando formas de supervivencia y de combate –después de eludir los disparos de los guardas de la prisión, Joe y Pat se quedan sin gasolina porque las balas han agujereado el depósito: del plano del coche goteando combustible, el *raccord* nos muestra un taxi conducido por Pat y, al abrir Joe la puerta trasera del vehículo, entrevemos atado y amordazado al conductor...; la extraordinaria pelea en la lúgubre guarida del taxidermista: resulta escalofriante cómo Joe utiliza las astas de un ciervo para "marcar" el rostro de Fantail (John Ireland), o el forcejeo entre ambos, "atrapados" entre las agigantadas sombras de una red de pesca, utilizando toda clase de cuchillos de despellejar, barras de madera...–.

En el universo físico y moral de **Raw Deal** –rebosante de una tensión extrema, aliviada (¿o exacerbada?) por puntuales explosiones de violencia–, el deseo de vivir de Joe, el cual se halla contrarrestado por su sed de venganza, se verá frustrado a causa del Mal, una energía que arrastra consigo cuanto se interpone en su camino. La "demoníaca" vinculación de Ricky con el fuego –siempre está jugando con un encendedor, bromea con uno de sus matones chamuscándole una oreja, se rodea siempre de velas y abrasa a una buscona que ha derramado una copa sobre su traje lanzándole un pequeño brasero: recordemos el brutal plano en que el fuego se dirige a la cámara, "contra el espectador"–, y su duelo final con Joe, oculto en la oscuridad, es consecuencia de la acción destructora del Mal, el cual se manifiesta a través de un exceso de violencia, de odio, de furia. En **Raw Deal**, la tragedia no aporta un remedio, junto con el arte fílmico de Anthony Mann, para el pesimismo: es, en realidad, el nacimiento del pesimismo. Elocuentemente, a partir de aquí, el cineasta empieza a construir su adusta entidad como artista.

NOTAS

1. Jeanine Basinger, *Anthony Mann*, Festival Internacional de Cine de San Sebastián / Filmoteca Española, San Sebastián-Madrid, 2004, pág. 83.

2. Llama poderosamente la atención el aspecto externo, y diurno, del presidio donde se encuentra recluido Joe: una especie de castillo de cuento de hadas, de aspecto nada tétrico, el único lugar donde aquel se hallará seguro.

On Dangerous Ground
(Nicholas Ray, 1950)

Carlos Losilla

¿A qué se refiere el título de esta película? ¿Qué es esa "tierra peligrosa" a la que alude? Por un lado, la ciudad y la noche. Por otro, la nieve y las montañas. Pero también, quizá, el propio cuerpo del protagonista, en el que se debaten ideas contrapuestas, causa de un insoportable tormento interior. La primera parte de **On Dangerous Ground** (1950) muestra al policía encarnado por Robert Ryan patrullando la jungla urbana en busca de un grupo de pequeños mafiosos. Es un hombre violento y desencajado a fuerza de soledad, o quizá un hombre solitario a causa de esa violencia que no sabe encauzar. En la segunda mitad de la película, Ryan acepta un caso más allá de su hábitat natural, en el silencio insondable de una pequeña comunidad aislada, y el enfrentamiento consigo mismo que ello supone trae consigo igualmente su redención. Nicholas Ray, el director, aquí en su novena película, parte violentamente el relato en dos, quizá por analogía con la esquizofrenia del personaje: del negro al blanco, de las sombras a la luz, del ceño fruncido a los ojos abiertos. Sin embargo, todo forma parte de un mismo itinerario que Ray sigue escrupulosamente con la cámara a través de un doble *travelling* hacia delante tomado desde sendos automóviles, primero hacia el corazón de la noche urbana, después hacia la luz cegadora del cielo y de la nieve. En una casa solitaria, Ryan conoce a Ida Lupino, cuyo hermano pequeño ha asesinado a una adolescente del lugar, y se enamora de ella. Mientras él ha visto demasiadas cosas, ella no puede ver, y eso lo compensa todo. Pero el Mal no ha desaparecido: simplemente se ha desplazado, desde los callejones sombríos a las cumbres escarpadas.

¿De dónde procede ese Mal, no obstante? Es algo indefinible, incorpóreo, que no está en ningún sitio y está en todas partes. Robert Ryan, por ejemplo, se ha visto contagiado por el virus, ese que cada día respira en las calles, mientras hace su trabajo, y por eso ahora es un hombre amargado e impulsivo. Pero la epidemia también ha llegado a las montañas, donde vive la pobre ciega, y se ha infiltrado en el cuerpo de su hermano, un adolescente inestable y huidizo, muy parecido a los jóvenes que pueblan tantas otras películas de Ray: **They Live by Night** (1947), **Llamad a cualquier puerta** (*Knock on Any Door*, 1948), **Rebelde sin causa** (*Rebel Without a Cause*, 1956)... Y también está a punto de contagiar a Ward Bond, el padre de la muchacha asesinada, que quiere tomarse la justicia por su mano y matar al muchacho con su propio rifle. El Mal, en las películas de Ray, emerge del cuerpo social para inocularse en el cuerpo humano, flota en el aire impunemente y convierte a las personas en animales. En eso, el autor de **Bigger Than Life** (1956), película sobre el cuerpo drogado y anestesiado, se muestra como el padre de Scorsese y Schrader, pero también de Ferrara e incluso de Lynch y Cronenberg, todos ellos cronistas del capitalismo como epidemia, como implacable destructor de organismos sociales e individuales. En el cine de Ray, como en el de Lang, todo es una cuestión de padres e hijos.

Pero **On Dangerous Ground** no es un relato lineal, no explica todo eso a la manera de la novelística decimonónica, modelo del clasicismo hollywoodiense. La cámara, como el propio personaje de Robert Ryan, es nerviosa e inestable, hasta el punto de que no pretende mostrar las acciones con claridad, sino con fidelidad. Las elipsis impiden un seguimiento activo de lo que ocurre en pantalla, la narración va al grano, deforma aquello que filma para que se parezca lo más posible al ritmo frenético de la vida. Ello no quiere decir, sin embargo, que rechace los detalles. Antes de salir de patrulla, Ryan termina de cenar en soledad y vacía escrupulosamente su plato en la basura. A uno de sus compañeros le duele un brazo y es enviado de vuelta a casa. No obstante, en las montañas, todo es más complejo, de manera que las huellas en la nieve parecen sombras ominosas filmadas en primer plano, del mismo modo en que el punto de vista de Lupino produce imágenes borrosas e indefinidas. La ceguera, pues, actúa como paradójica metáfora de la claridad de visión: sólo desde el reino de las sombras es posible el olvido y el perdón. En cambio, las luces de la ciudad, que emergen de la oscuridad como fantasmas, resultan mucho más amenazadoras en su delineación hiperrealista: este menosprecio de corte y alabanza de aldea culminará en el enfrentamiento entre la confusión moral de **Chicago, año 30** (*Party Girl*, 1958) y la limpieza de corazón, de nuevo simbolizada por la nieve y el hielo, de **Los dientes del diablo** (*The Savage Innocents*, 1959).

Podría decirse, pues, que **On Dangerous Ground** es una película sobre la santidad, sobre la caída del caballo, sobre la experiencia inefable de ver la luz. Y, en este sentido, es curioso que uno de los cineastas más materialistas del clásico tardío hollywoodiense sea también uno de los más espirituales. Como la música de Bernard Herrmann, que viaja desde los tonos sincopados a una bellísima melodía de viola, la película toda se desplaza de la mirada esquinada de Ryan, el que ha visto demasiadas cosas, a los ojos iluminados de Lupino, la que no ha visto nada pero lo sabe todo. En esos primeros planos, irreales, descontextualizados, en los que el rostro de la chica llena la pantalla sin mirar a ningún sitio, se encuentra la esencia de esta película conmovedora como pocas, que parte del Dreyer de **La pasión y muerte de Juana de Arco** (*La passion de Jeanne d'Arc*, 1928) para cruzarse con el Rossellini de **Stromboli** (*Stromboli*, 1949), con la mirada de Ingrid Bergman, filmada sólo un año antes que **On Dangerous Ground**.

The Narrow Margin
(Richard Fleischer, 1951)

Quim Casas

The Narrow Margin (1951) es la última película de serie B realizada por Richard Fleischer, que pocos meses después completaría **The Happy Time** (1952), según la obra de Sam Taylor y la opereta de Rodgers-Hammerstein, para rodar a continuación **Arena** (1953) en 3-D y sumergirse en las profundidades de los estudios Disney para materializar las obsesiones del capitán Nemo. Siendo no sólo el último, sino uno de los mejores *film noir* de bajo presupuesto rodados por Fleischer, indica una considerable maduración y depuración en un cineasta para quien cada una de las producciones B realizadas significó un paso adelante en la comprensión de los mecanismos de la puesta en escena. La serie B fue para el director un proceso de aprendizaje, y podríamos decir, utilizando un símil escolar, que se graduó con nota alta antes de aventurarse en empresas mayores. Como tantas otras películas policiacas no beneficiadas de la mitología Bogart, fueran de presupuesto A o B, estuvo muchos años arrinconada hasta que, curiosamente, volvió a salir a la luz gracias al *remake* que de ella realizó Peter Hyams, **Testigo accidental** (*Narrow Margin*, 1990). La de Fleischer es una película algo disidente que no conecta ni con el policiaco urbano, aunque sus primeras imágenes muestren en claroscuro los temores de la noche en la gran ciudad, ni con el *thriller* rural. Tampoco participa de las señas de identidad de la corriente seudo neorrealista que invadió el género negro a finales de los cuarenta.

No hace del policía ni una figura ejemplar ni un carácter contradictorio, ni le otorga baza alguna que produzca la empatía con el espectador, y tampoco juega a hacer memorables las composiciones de los villanos, simples amenazas en la sombra en una película casi bressoniana en su despojo argumental: la trama de **The Narrow Margin** es escueta e importa poco, relegada casi a la condición de *macguffin* por lo que respecta al conflicto que enfrenta a los personajes durante un viaje en tren. Tras un prólogo urbano que sirve para situar a los dos protagonistas –la esposa de un gánster asesinado que ha decidido declarar contra la organización y el policía que debe custodiarla durante el viaje–, la acción se instala en los pasillos, compartimentos y vagón-restaurante del tren, espacios angostos en movimiento que Fleischer filma a veces como si estuviera realizando una película de submarinos.

En los primeros minutos se nota una clara predilección por los encuadres en muy ligero contrapicado. La cámara está casi siempre inclinada hacia arriba, aunque de manera imperceptible, como si Fleischer no quisiera encarar frontalmente a los personajes, pero tampoco se atreviera a perturbar las reglas de la narrativa clásica. En los planos así filmados que atañen al tren, la idea de Fleischer puede ser la de darles un poco de aire, liberarlos de la opresión del inalterable espacio al que van a estar sometidos durante el resto del metraje. En las escenas de apertura, cuando el agente Brown (Charles McGraw) y su compañero acuden al piso franco en el que se esconde la viuda del gánster (Marie Windsor), el emplazamiento en ligero contrapicado parece tener otro cometido. Como los encuadres torcidos de Nicholas Ray en **Rebelde sin causa** (*Rebel Without a Cause*, 1956), estos planos "desnivelados" tensan la situación y anuncian lo que, por otro lado, intuye la protagonista femenina. Cuando salen del apartamento, el collar de ella se rompe y las perlas caen por el hueco de la escalera; amortiguadas por la alfombra, quedan depositadas a los pies del asesino que espera en el piso inferior para liquidar a la testigo, que es una manera muy elegante de introducir en la escena al amenazante personaje y plasmar la desconfianza anunciada de la mujer. Fleischer inicia ahora el plano en picado hacia el suelo, para mover suavemente la cámara de abajo a arriba y mostrar el rostro en sombras del pistolero. El segundo policía es abatido, el asesino logra escapar y Fleischer se traslada con los personajes al interior del tren, donde los métodos para generar tensión serán muy distintos. Una de las mejores ideas de **The Narrow Margin** es la de reforzar la sensación de espacio angosto de los pasillos del tren con la presencia del hombre obeso que se pasea por los mismos, asegurando, cada vez que provoca un pequeño atasco, que su caja torácica no está hecha para semejantes situaciones. Los personajes quedan así aprisionados, asfixiados en el decorado, aunque Fleischer decida en algunas tomas imponer un estilo más nervioso con la cámara a mano o el empleo de planos subjetivos cuando alguno de los personajes recibe el impacto de una patada en la cara durante una pelea. El hombre obeso no es quien aparenta ser, algo que también ocurre con el resto de personajes que viajan en el tren con la excepción de Brown. Pero Fleischer tampoco se esfuerza en crear falsas pistas e identidades equívocas. La naturaleza esquiva de las figuras humanas que aparecen en el film no crea suspense, sino simple desconfianza.

The Narrow Margin puede llegar a ser práctica y pragmática, nada alejada de la realidad social: Brown realiza un comentario muy poco habitual en los filmes de la época cuando, al discutir con el jefe de los criminales, recuerda a la esposa e hijas del compañero asesinado y, más enérgicamente, al banco que tiene la hipoteca de su casa. También es una película en la que, en consonancia con la idea equívoca que el espectador puede hacerse de algunos personajes, los reflejos, esa sensación de realidad distorsionada, el revés de las cosas, adquieren gran relevancia. Antes de que parta el tren, Brown baja la cortina de su compartimento y la imagen queda durante unos segundos en negro, apareciendo entonces la figura borrosa de uno de los asesinos reflejada desde el andén en el exterior de la ventana. Gracias igualmente a los reflejos, pero ahora de forma más sofisticada, logrará Brown salvar la vida a la verdadera esposa del gánster: el policía observa desde el compartimento contiguo lo que ocurre en el otro a través del reflejo en una ventana de la estación, lo que le permite saber dónde se encuentra exactamente el asesino y dispararle a través de la puerta en una resolución memorable.

Deadline USA
(Richard Brooks, 1952)

Quim Casas

No conozco el segundo largometraje de Richard Brooks, **El milagro del cuadro** (*The Light Touch*, 1951), y aun siendo interesante el primero, el drama político **Crisis** (1950), me parece que es realmente el tercero, **Deadline USA** (1952), el que mejor muestra las intenciones y resultados del cine del autor durante la primera mitad de los cincuenta, más fundamentado en la elaboración de una tesis que en la elaboración física de cuerpos en fuga como los que habitan las imágenes de **Lord Jim** (*Lord Jim*, 1965) o **Los profesionales** (*The Professionals*, 1966). Hay elementos suficientes para avalar la teoría de que **Deadline USA** es la primera obra realmente personal de Brooks. En **Crisis** tuvo que aceptar imposiciones de la productora, mientras que de **El milagro del cuadro** nunca tuvo un buen recuerdo. Por el contrario, **Deadline USA** se realizó con cierta libertad y retrataba aquello en lo que Brooks se había formado, el periodismo. Es sin duda un producto personal, aunque financiado por Fox y protagonizado por Bogart, elementos suficientemente mediatizadores y que hacen colisionar algunos aspectos del film con los de otra película sobre el periodismo, **Park Row** (1952), realizada el mismo año por alguien que también había sido reportero y guionista antes que director. No era el primer título personal de Sam Fuller, pero sí su primera experiencia abiertamente independiente, y la forma de elogiar el papel de la prensa escrita resulta más visceral que idealista. Las diferencias entre ambas

películas obedecen tanto a los estilos diferentes de Fuller y Brooks como a la ausencia absoluta de filtros hollywoodienses de la que gozó el primero. Con todo, el espíritu que anida en los dos filmes es similar y hasta hay una escena de **Deadline USA** que hace pensar en un recuerdo de Fuller: este explicó en una ocasión cómo se reunieron para beber whisky y cerveza tras la muerte de Fritz Lang, convirtiendo el funeral en una fiesta en honor del desaparecido, y en **Deadline USA** es Brooks quien convierte el cierre del rotativo *The Day* en un velatorio etílico que celebran todos sus trabajadores en el bar de la esquina.

The Day fue propiedad de un pionero, John Garrison, que creyó siempre en el valor del medio y en su libertad de expresión. *The Day*, que tiene a Ed Hutcheson (Humphrey Bogart) como redactor-jefe, está a punto de ser vendido por las hijas herederas de Garrison al propietario de *The Standar*, un tiburón de los negocios periodísticos que antecede con sus actos las opas hostiles que son hoy moneda corriente (1). *"La muerte de un periódico nunca es discreta"*, dice en una de las primeras escenas del film Hutcheson a través de la voz severa de Bogart, en uno de sus trabajos interpretativos en la línea de los realizados con otro director de la "generación de la violencia", Nicholas Ray. Brooks se pone rápidamente manos a la obra para demostrar esta aseveración, contando con la complicidad de una plantilla entregada (la de los excelentes actores que interpretan a los siempre honestos y leales reporteros, columnistas, caricaturistas, fotógrafos, maquetadores, correctores e impresores del diario) y la del personaje bisagra entre el pasado y el futuro, la viuda de Garrison (Ethel Barrymore). Ni siquiera la frágil historia entre Hutcheson y su ex esposa, Nora (Kim Hunter), a la que aún sigue amando, historia que nunca acaba de integrarse en el cuerpo del relato, enturbia los firmes propósitos de Brooks. Es precisamente el personaje de la anciana Garrison quien merece una atención especial en la puesta en escena frontal de los acontecimientos. Brooks, que a veces ha sido considerado erróneamente un cineasta literario, con lo que eso comporta de negación de los atributos de un creador de formas audiovisuales propias, estuvo siempre muy encima de la técnica y lo que esta podía brindarle: *"Conozco todos los nuevos objetivos de cámara, me envían los folletos y voy a las demostraciones. Por lo que a mí respecta, el problema no es tanto de adaptarse a una técnica nueva cuanto adaptarse intelectualmente a una nueva historia"* (2). Y de ese razonamiento surge un plano que es toda una declaración de principios nada más comenzar el film: Brooks encuadra a la señora Garrison sola, aislada, con toda la mesa de la sala de juntas dispuesta entre la cámara y ella, y lo hace para mostrar, sin mediar palabra alguna, que acepta a su pesar la venta del diario. El hecho de que la mujer resulte después fundamental en la evolución de los acontecimientos surge de la certeza de una sensación plasmada visualmente.

En la cruzada emprendida por *The Day* contra el corrupto Tomas Rienzi (Martin Gabel), un mafioso que ha amañado elecciones y no puede ser condenado por la comisión del Senado, se expresa el idealismo activo de Brooks hecho cuerpo en el personaje de Bogart, un periodista de la vieja estirpe que critica los periódicos que incluyen cómics, horóscopos, concursos y soplos de las carreras de caballos para vender unos cuantos ejemplares más. Le secunda el viejo Frank Allen (Ed Begley), periodista que recuerda cuando trabajaba con Pulitzer, pero también el recién llegado de la universidad que aspira a curtirse en la redacción de *The Day*, el último bastión libre de la prensa escrita como se encarga de ratificar Brooks filmando en contrapicado, al inicio y final del film, el rótulo luminoso del periódico que corona un rascacielos. Ese idealismo resulta a veces un tanto ingenuo, pero la expresión de esa idea bondadosa y noble de la prensa se integra siempre muy bien en el devenir del drama. El juez, que debe decidir si la venta del periódico es legal o no, deja seguir con su alegato a Hutcheson porque hace treinta y cinco años que lee *The Day* y de niño lo vendió en las calles. La madre de la amante de Rienzi, cuyo asesinato actúa de espoleta del relato, recurre a Hutcheson y no a la policía porque lleva treinta y un años, cuatro menos que el juez, leyendo su periódico y con él, ya que es una inmigrante sin estudios, ha aprendido a leer y escribir; además, y eso es lo importante para Brooks, Hutcheson no ha dado carnaza con las fotos del cadáver de su hija, algo que sí han hecho otros rotativos de papel quizá más blanco, pero de ideas más amarillentas. Es también una película sobre profesionales, como tantas otras del director, y no sólo la que tiene este título, enfrentados al día a día de la rotativa y de la vida en común, aunque los periodistas de **Deadline USA**, tanto los vivos (Hutcheson) como los muertos (Garrison), aman profundamente a sus esposas sólo entre edición y edición.

NOTAS

1. El periódico ficticio de la película está inspirado en el *New York World*, diario fundado en 1860 y comprado y liquidado por otra cadena en 1931. Joseph Pulitzer lo adquirió en 1863 y lo dirigió hasta su muerte, en 1911. La redacción, talleres e imprenta se instalaron en el que era entonces el edificio de oficinas más alto del mundo, similar al que aparece en el film.

2. Patrick Brion, *Richard Brooks*, Éditions du Chêne, París, 1986, pág. 15.

Manos peligrosas
(*Pickup on South Street*; Samuel Fuller, 1953)

José María Latorre

Una confidente de la policía que tiene miedo de acabar sus días en una fosa común, Moe (Thelma Ritter), y un carterista, Skip (Richard Widmark), que ejerce su actividad en los vagones del metro de Nueva York, hacen gala de sentimientos patrióticos enfrentándose a unos comunistas norteamericanos que intentan recuperar un microfilm robado por Skip del bolso de la amiga de uno de ellos, Candy (Jean Peters). No se trata de personajes "positivos" en el sentido tradicional del término: es difícil encontrarlos en el cine de Samuel Fuller, y **Manos peligrosas** (*Pickup on South Street*, 1953) no es una excepción en eso. Skip, orgulloso de la ligereza de sus manos, vive solo en una casa sobre el agua, en el puerto. Moe vive también sola en un piso deprimente, tiene en las delaciones su fuente de ingresos y redondea estos forzando a sus conocidos (entre ellos los policías) a comprarle las corbatas que vende. Skip se hace odioso a causa de su sonrisa y su chulería (golpea a Candy dejándola inconsciente y la despierta más tarde arrojándole cerveza al rostro). Moe sólo piensa en el dinero para poder tener una tumba con lápida propia. Si **Manos peligrosas** carga con la etiqueta de ser un film anticomunista, de acuerdo con lo que era frecuente ver en la época en que fue rodado, no lo es, desde luego, por la catadura moral de tan curiosa pareja de luchadores en pro de las presuntas libertades estadounidenses (a no ser que se vea en ello un ejemplo de cómo las virtudes de la

democracia norteamericana, ¡en los tiempos del macartismo!, calan incluso en personas tan poco recomendables). Por otro lado, los demás personajes no son mucho mejores. Estamos en un territorio reconocible como "fulleriano". Los policías son brutales y estúpidos; los agentes comunistas no parecen estar demasiado convencidos de lo que hacen y actúan con métodos propios de gánsteres; y Candy (un papel que había sido previsto para Marilyn Monroe) tampoco se distingue por su bondad e inteligencia. Habría que decir, pues, que **Manos peligrosas** se desarrolla en ambientes sórdidos, sucios, con unos personajes cuya presencia no desentona en ellos, potenciados por la fotografía de Joe McDonald –en la línea del cine policiaco realista auspiciado por la Fox desde los últimos años cuarenta hasta el lanzamiento del *cinemascope*–, que confiere a cada encuadre un valor suplementario. Los numerosos primeros planos del film tienen una pulsión vital, una angustia y una inquietud que van más allá de los límites de los personajes –véanse los planos de Joe (Richard Kiley) en el montacargas después de haber disparado contra Candy, convertidos, gracias también a McDonald, en un intenso momento claustrofóbico–.

Aun sin ser una obra redonda (resulta más convincente hasta el asesinato de Moe; lo que sigue tiene un desarrollo más vulgar), **Manos peligrosas** es, con **Forty Guns** (1957), lo mejor legado por Fuller en los *fifties* y uno de los títulos más representativos de su estilo. Posee una fuerza narrativa, un sentido de la síntesis, una sequedad y concisión expresivas y una capacidad de sugerencia que el cineasta sólo recuperaría ya posteriormente en contadas ocasiones, en especial en **Una luz en el hampa** (*The Naked Kiss*, 1964), tal vez su mejor film. Secuencias como la inicial en el metro, la primera visita de Candy a la casa donde vive Skip y su charla con este, o el asesinato de Moe a manos de Joe son brillantes ejemplos; bastan la colocación de los actores dentro del plano, un cruce de miradas, un movimiento de la cámara o un reencuadre (estos son frecuentes y poseen una vibración nerviosa) para transmitir con intensidad lo que el diálogo no dice o el silencio sugiere: las miradas vigilantes de los policías a Candy en el vagón del metro; la aparición de Skip en ese mismo vagón hasta situarse al lado de Candy, valorando el espacio y la ocasión que se le presenta; la mirada de Joe a Candy cuando esta le dice que le han robado expresa la importancia que para él tiene el bolso. Pero los momentos más memorables son la pelea de Skip y Joe en las instalaciones del metro, iniciada en los lavabos y acabada sobre los raíles; la conversación de Skip y Candy debajo de la casa de él, que define a los personajes mejor que los diálogos (obsérvense la expresión y los gestos con que Skip le entrega a Candy el cigarrillo que le ha encendido), y la mencionada secuencia del asesinato de Moe: el disparo que acaba con su vida suena en *off* al término de una eficaz y oportuna panorámica desde ella hasta el tocadiscos donde acaba el disco que estaba escuchando: su vida termina a la vez que finaliza la música.

El beso mortal

(*Kiss Me Deadly*; Robert Aldrich, 1955)

Joan Pons

Es de noche. Una mujer con gabardina (Cloris Leachman) corre por una carretera secundaria. Por su cara de desesperación se diría que escapa de algo. Para a un coche interponiéndose en su camino. Sube a él e inicia una lacónica y misteriosa conversación con su ocupante, Mike Hammer (Ralph Meeker), un detective de divorcios corrupto que decide irreflexivamente no delatarla cuando un control policial dice estar buscando a la fugitiva de un manicomio que ha huido vestida únicamente con una gabardina. *"Llévame hasta la parada de autobuses y olvida que me has visto. Si no llegamos a la parada... recuérdame"*, es la enigmática frase final de la chica antes de sufrir un accidente de circulación provocado. Tras la emboscada, Mike acabará torturado por unos desconocidos y la chica de la carretera, muerta. Este inicio tan virulento e impactante, acaso tan fulleriano, está rodado de forma seca, sintética y fragmentada. Los únicos adornos que encontramos en esta arrancada de tanta austeridad expositiva no son tales: tienen que ver con el tratamiento de choque en blanco y negro de la fotografía de Ernest Laszlo. Esta estética extremadamente contrastada, en relación con lo que sabemos hasta ese momento de una trama que esconde más información de la que revela, produce en el espectador una sensación de extrañeza que va a recorrer el film de punta a cabo.

Hay muchos elementos en **El beso mortal** (*Kiss Me Deadly*, 1955) que inducen al desconcierto. A veces, la extrañeza la producen objetos (un contestador telefónico primitivo, una jaula sin canario, una colección de arte abstracto...) y otras personajes secundarios (un viejo que acarrea un baúl, un extraño amante de la ópera...) o escenarios (la piscina de una mansión que acoge el letargo decadente de sus propietarios, un club nocturno con una lánguida cantante...). En cualquier caso, una atmósfera de misterio, bizarra, casi *fantastique*, domina esta película de Robert Aldrich. Nunca vamos a saber mucho de lo que ocurre en **El beso mortal** porque nunca se nos va a enseñar mucho. No conoceremos, por ejemplo, el rostro de los agresores de Mike Hammer (la mayoría de las secuencias de violencia están rodadas en plano detalle, tratando a los actores como "modelos" bressonianos a fragmentar). Si como dice David Lynch, cuya concepción cinematográfica de la trama y su desenlace, al menos en **Carretera perdida** (*Lost Highway*, 1997) y **Mulholland Drive** (*Mulholland Drive*, 2001), no está tan alejada de la de Aldrich en este film, *"lo importante de un enigma no es su resolución sino la intensidad de la experiencia mientras se intenta resolver"*, **El beso mortal** es una experiencia muy intensa.

No obstante, aun partiendo de la base de que todas estas licencias estéticas y argumentales tan atrevidas eran más frecuentes en los filmes de serie B, **El beso mortal** es una película hasta cierto punto canónica de lo que entendemos por *film noir*. Una pareja que huye de algo o alguien desde el principio del film, muertos que no se sabe muy bien de dónde salen, un detective que se embarra en la *"persecución del gran no sé qué"*, como se dice en el film... Con estos mismos mimbres se han construido infinidad de historias de detectives. La trama es siempre lo de menos. Lo realmente sustantivo es el clima que se crea a partir de un estilo de iluminación, de un tipo de personajes o del ingenio de los diálogos. Todo contribuye a crear la sensación de investigación laberíntica que sobrepasa al protagonista y a los espectadores. Y al final, casi como un deus ex máchina, un sospechoso sopla al oído del detective las palabras *"Proyecto Manhattan, Los Álamos, Trinidad"* como si fuera un conjuro y decide en seco dejar de husmear. ¿Era entonces **El beso mortal** un film de intriga sobre el negocio del armamento nuclear, como muchos otros de su época? Si ese era el *macguffin*, ¿por qué situarlo al final? Y, en cualquier caso, la célebre caja (un elemento también muy lynchiano) que una inopinada Pandora abre al final irradiando una luz devastadora, ¿no es un objeto tratado de forma demasiado fantasiosa para considerarlo simplemente material nuclear? Los cabos sueltos de **El beso mortal** nunca se acaban de atar.

Semilla de maldad
(*The Blackboard Jungle*; Richard Brooks, 1955)

José Enrique Monterde

Una de las innovaciones temáticas del cine hollywoodiense de los años cincuenta fue la delincuencia juvenil. De una parte eso resultaba de la cierta alarma provocada por un nuevo fenómeno social vinculado a la emergencia al primer plano de atención del segmento juvenil de la población, un sector en crecimiento demográfico (consecuencia del *baby boom*) y por primera vez en la Historia con poder económico. Pero por ello mismo, de una forma ambivalente, ese mismo interés cinematográfico por la delincuencia juvenil servía como atracción para un público también juvenil que comenzaba a ser determinante en la frecuentación cinematográfica; se trataba de una estrategia vinculada al proceso de "juvenilización" experimentado por el cine de Hollywood y que alcanzaba desde la adecuación de los géneros a los intereses y necesidades de ese público *teenager* hasta el rejuvenecimiento del *star system*.

Semilla de maldad (*The Blackboard Jungle*, 1955), el octavo largometraje de Richard Brooks, hecho a partir de una novela de Evan Hunter, se inscribe en esa tendencia ambigua, a medio camino entre la denuncia y la fascinación social. Una ambigüedad que ya se manifiesta desde los mismos títulos de crédito, cuando asoma en la banda sonora la que se supone primera aparición fílmica de un *rock and roll*, el mítico "Rock Around the Clock", interpretado por Bill Haley & His Comets, cuando todavía para mu-

chos esa nueva forma de la música popular era un sonido diabólico: la banda sonora de esas pandillas de delincuentes juveniles. O para llevarlo a nuestro terreno, la violencia llevada al campo musical, fuese por sus inarmónicas estridencias o por los frenéticos contoneos de su baile. Por tanto diríamos que más allá de su valor arqueológico en la historia de la música cinematográfica (y del *rock*), el arranque de **Semilla de maldad** establece un clima de violencia ambiental que va a acompañar a buena parte del film.

Porque dejando de lado los aspectos arqueológicos que el film nos pueda ofrecer –y que revelan que en este caso tampoco el paso del tiempo ha sido clemente– lo más relevante de **Semilla de maldad** es su capacidad de transcurrir a lo largo de toda su duración bajo un clima de crispación, donde aparecen estallidos concretos de violencia –el intento de violación de la profesora, el asalto a los dos profesores por la pandilla de delincuentes, el robo de la camioneta de los periódicos, el enfrentamiento en clase entre el profesor (Glenn Ford) y el cabecilla de los alumnos insumisos (Vic Morrow), etc.–, pero siempre inscritos en un ambiente cargado hasta el límite y que parece capaz de conducir a explosiones mucho más intensas, fruto del conjunto de contradicciones y represiones de todo tipo (raciales, sociales, sexuales, etc.) que recorren las tristes vidas de esos muchachos. Sin duda la película se ve perjudicada –al menos vista hoy– por su cargante tono moralizante, por intentar hacernos cómplices de la (aburrida) abnegación del enseñante protagonista, por la exageración en el comportamiento de los alumnos, por la simplicidad con que finalmente "se hace" con ellos (parece bastar el pasarles una película ¡de dibujos animados!), por la trivialidad de su relación matrimonial con su algo pánfila esposa, por la reconversión ejemplar del cabecilla negro de la escuela (el segundo papel importante de negro bueno por parte de Sidney Poitier en su sexta película)... En realidad, a nosotros se nos hace difícilmente comprensible que los personajes de esos jóvenes alumnos de *high school* (enseñanza media, por tanto) estén encarnados por un Poitier con 28 años o un Vic Morrow con 26 años a sus espaldas. Toda credibilidad resulta forzada, lo cual ayuda a restar potencia a la ya dudosa dimensión testimonial del film. No nos queda, por tanto, otro remedio que entender **Semilla de maldad** más en clave sintomática que no documental, aunque evidentemente también la debemos enmarcar en el contexto de los nuevos aires introducidos por la "generación de la TV", con su apariencia de verismo y su vocación de aproximarnos a la vida cotidiana de los sectores subalternos de la sociedad neoyorquina. O planteémoslo de otra manera: cuando la sociedad bienpensante americana ya ha "aceptado" el *jazz* (¡esa música de negros!) irrumpe una forma mucho más violenta y aparentemente insumisa (¡quién lo diría ahora!) como el *rock and roll*. Bill Haley (¡menudo revolucionario!) vs. Stan Kenton o incluso Bix Beiderbecke: en cierto modo esa sería la clave de **Semilla de maldad**.

Baby Face Nelson
(Don Siegel, 1957)

Hilario J. Rodríguez

En general, el estilo de Samuel Fuller, Nicholas Ray, Robert Aldrich, Phil Karlson y Don Siegel tiene mucho que ver con los cambios operados en el mundo de la literatura con la aparición de escritores como Ernest Hemingway o Dashiell Hammett, que son maestros de la síntesis, escritores eléctricos, capaces de concentrar en una frase y a veces incluso en una simple palabra la fuerza, el impacto y la profundidad que otros novelistas habrían desplegado en sinuosos párrafos, siguiendo el curso de laberínticas estructuras sintácticas. Su lema era *"menos es más"*. Sabían

cortar un plano con el instinto de un montador, de una manera muy similar a como lo hacían Robert Bresson o Luis Buñuel en algunos filmes. Todos esos cineastas estadounidenses mostraron un constante interés hacia la violencia, algo que de algún modo condicionó y moldeó sus estilos, bastante tensos y veloces, explosivos. Sus filmes quedaron marcados por el impulsivo carácter de sus directores, pero también por las historias que contaban, recorridas por persecuciones y tiroteos, y por los reducidos presupuestos que solían tener, que les obligaban a hacer uso de un estilo mucho más libre y abierto a la improvisación que el de los cineastas clásicos. Don Siegel, sin ir más lejos, rodó **Baby Face Nelson** (1957) en apenas diecisiete días, consiguiendo imprimir en sus imágenes una auténtica lección de ritmo y dinamismo narrativos, como haría después en **The Lineup** (1958), **Código del hampa** (*The Killers*, 1964), **La jungla humana** (*Coogan's Bluff*, 1969), **Harry, el sucio** (*Dirty Harry*, 1971) o **La gran estafa** (*Charley Varrick*, 1973), donde, según el propio realizador, *"tenía que adaptarme a los movimientos de los actores, seguirles sin darles órdenes demasiado precisas, porque no había tiempo y porque yo sabía lo que quería mientras que ellos apenas tenían una ligera idea"*. Podría decirse que ese tipo de cine, además de estar condicionado por las técnicas nerviosas de la novela negra, en algunos casos –como el de Don Siegel– parece haberse establecido gracias a los cómics, en los que el contenido de cada viñeta importa menos que la secuenciación del conjunto, tal como sucede en los filmes mencionados con anterioridad, donde siempre importan más los detalles en movimiento que los detalles estáticos. Quizás sea algo así lo que les proporciona la vitalidad que todavía hoy mantiene esos filmes con vida.

Baby Face Nelson contiene ecos de **Al rojo vivo** (*White Heat*; Raoul Walsh, 1949) y **El demonio de las armas** (*Gun Crazy*; Joseph H. Lewis, 1949), del mismo modo que luego pueden notarse reverberaciones de todos ellos en **El precio del poder** (*Scarface*; Brian De Palma, 1983), **Batman** (*Batman*; Tim Burton, 1989) o algunas obras de Takeshi Kitano. Curiosamente, aunque el film de Don Siegel se basa en un contexto y en un gánster reales, el tono de las imágenes es tan alucinado que parece como si fuesen parte de una pesadilla. No es de extrañar, por tanto, que el personaje principal (interpretado por Mickey Rooney) llegue al final del metraje exhausto, después de haber matado de forma indiscriminada a cuantos se interponían en su camino, y ya sólo quiera morir; por eso le pide a su novia (Carolyn Jones) que le quite la vida, para no acabar tiroteado en algún callejón oscuro, en mitad de la calle o en el cementerio donde ambos están rodeados por la policía. Es un

personaje que nos obliga a pensar en esa necesidad de ser violentos que suelen tener los criminales, de la cual se habla en **The Lineup**. Nos obliga a pensar asimismo en casi todos los personajes de los filmes policiacos de Don Siegel, caracterizados por su inconformismo y por su espíritu individualista, por su negativa a ser otra cosa que no sean ellos mismos. Ninguno suele ser padre de familia, tampoco tienen amigos. Si los policías trabajan por su cuenta, sin compañeros, libres para imponer la Ley como mejor les parezca, los delincuentes suelen ser psicópatas que no encajan en el nuevo modelo de crimen organizado que comienza a mostrar el cine negro a partir de los años cincuenta. El personaje principal de **Baby Face Nelson**, sin ir más lejos, es un hombre perturbado a quien encarcelan por un asesinato que no comete y que, cuando recupera su libertad, es incapaz de actuar siguiendo las normas de cualquier otra persona. Pronto se convierte en un peligro hasta para su jefe, nada menos que John Dillinger (Leo Gordon), también él un asesino aunque no tan compulsivo. Cada vez la inestabilidad del personaje que interpreta Mickey Rooney es mayor y sus impulsos homicidas le resultan más difíciles de controlar. Sólo se siente a gusto al lado de su novia, que es quien le proporciona el apodo con el que luego se hace famoso y al mismo tiempo distorsiona su personalidad, confundiéndole y empujándole a una espiral de robos, huidas y baños de sangre.

En la década de los treinta, después del impacto causado por **Hampa dorada** (*Little Caesar*; Mervyn LeRoy, 1931), **The Public Enemy** (William A. Wellman, 1931) y **Scarface, el terror del hampa** (*Scarface*; Howard Hawks, 1932), el Código Hays consiguió que los grandes estudios dejasen de realizar biografías de gánsteres, algo que sólo volvió a ponerse de moda en la década de los cincuenta, con el estreno de **Baby Face Nelson**. Para entonces, las pequeñas productoras aprovecharon los lazos entre los grandes estudios y el crimen organizado, y comenzaron a ser ellas las que realizaron filmes sobre criminales como Al Capone o John Dillinger, porque al fin y al cabo su modestia les permitía hablar con bastante más libertad, casi sin concesiones ni censuras de ningún tipo. Muchos filmes de serie B adquirieron gracias a lo anterior una sinceridad que cada vez iba escaseando más en la vida civil e incluso en buena parte del cine comercial de gran presupuesto, diseñado para atrapar a los espectadores en imágenes conformistas, que no contradijesen el ambiente de asfixia y frustración que vivía buena parte de la sociedad estadounidense en plena década de los cincuenta.

El hombre de Laramie

(*The Man from Laramie*; Anthony Mann, 1955)

Hilario J. Rodríguez

Los cinco *westerns* que Anthony Mann realizó con James Stewart no sólo son representativos del nuevo tipo de cine que estaba comenzando a realizarse en Estados Unidos en los años cincuenta, mucho más tenso, objetivo y crítico; sino también de los cambios interpretativos que hubo durante esa misma época, relacionados con la necesidad de representar de forma directa en lugar de idealizar. Mientras muchos actores clásicos, como John Wayne o Randolph Scott, mantuvieron sus registros de antaño, resultando siempre más icónicos que dramáticos, James Stewart, por el contrario, fue uno de los pocos que supo evolucionar, explotando sus recursos ges-

tuales y acentuando su expresividad declamativa, sobre todo a partir de sus colaboraciones con Anthony Mann. Uno siempre le recuerda a punto de explotar en **Horizontes lejanos** (*Bend of the River*, 1952) o en **Colorado Jim** (*The Naked Spur*, 1953). No se trata de un simple forastero obligado a enfrentarse con una banda de hostiles lugareños ni una encarnación de la justicia; es un hombre torturado, cuya sed de venganza y cuyo rencor le hacen estar en permanente conflicto consigo mismo, retorciéndose, más allá del bien y del mal. Cuando se ve ante ciertas personas, lleva instantáneamente las manos a su cartuchera; en pleno bosque suele pararse de pronto, después de haber detectado alguna señal de peligro; su odio le ayuda a sortear cualquier obstáculo; nada ni nadie pueden interponerse entre él y su objetivo; en el fondo de su alma, laten sentimientos muy confusos, a menudo racistas o misóginos, también homicidas... Es un personaje bastante incómodo para cualquier espectador, porque no representa los valores de los vaqueros tal como los había presentado el cine hasta ese momento, y su presencia tampoco resulta armónica en medio del paisaje, que cambia de tamaño y pierde la proporcionalidad de sus elementos en cuanto aparece.

Puede decirse que Anthony Mann utilizó las interpretaciones de James Stewart para ampliar los límites del refinado expresionismo de sus *thrillers* de los años cuarenta y de sus *westerns* en blanco y negro, en busca de conceptos visuales más salvajes, en consonancia con el histerismo dramático de los diálogos de Borden Chase o Philip Yordan y con el propio ambiente que había dejado la caza de brujas en Hollywood. En ese sentido, los personajes principales de **Winchester 73** (*Winchester 73*, 1950), **Tierras lejanas** (*The Far Country*, 1955) o **El hombre de Laramie** (*The Man from Laramie*, 1955) contienen la densidad psicológica de cualquier gran personaje literario. Bastantes veces se ha hablado de *Edipo rey* o de las tragedias de William Shakespeare para referirse a los *westerns* de Anthony Mann, una apreciación que ayuda a poner de manifiesto que se trataba de uno de los cineastas más cultivados del periodo clásico estadounidense. Por eso su estilo nunca da la sensación de ser demasiado pretencioso, como le sucede a Fred Zinnemann en **Solo ante el peligro** (*High Noon*, 1952), a Elia Kazan en **Viva Zapata** (*Viva Zapata!*, 1952), a George Stevens en **Raíces profundas** (*Shane*, 1953) o a Edward Dmytryk en **Lanza rota** (*Broken Lance*, 1954). Los filmes de Anthony Mann tienen resonancia no por su espectacularidad, sino por su densidad, por el peso dramático de sus elementos. Sus héroes y villanos no son simples arquetipos en contraste con un escenario grandioso, más bien parecen cuerpos desplazados hacia un entorno que les resulta hostil o, cuando poco, misterioso, como les sucedería a los personajes de la obra de Michelangelo Antonioni a partir de los años sesenta.

El hombre de Laramie contiene algunas de las imágenes más salvajes de la historia del cine, quizás porque sus personajes mantienen las relaciones más crispadas y perversas que puedan imaginarse. Will Lockhart (James Stewart) arrastra en su interior el cadáver de su hermano, a quien mataron los indios en una emboscada por culpa de los fusiles que antes les había vendido un blanco; Dave Waggoman (Alex Nicol) siempre intenta demostrar su hombría ante su padre (Donald Crisp), un terrateniente ciego que confía más en Vic Hansbro (Arthur Kennedy), a quien adoptó siendo niño pero a quien no puede querer tanto como a su verdadero primogénito... Todos ellos se arrastran, se disparan, se traicionan y se insultan en un territorio irreal, gracias al formato panorámico, que le da proporciones míticas a la historia. Como sucede en otros *westerns* de Anthony Mann, el enfrentamiento final tiene lugar al lado de un precipicio, donde se disuelven el argumento, los personajes y también el espacio abstracto donde había sucedido todo hasta entonces. Al desaparecer el pasado, desaparece también lo demás.

Viendo ahora mismo a los subsaharianos que intentan cruzar desesperadamente las fronteras españolas, arriesgándose a morir o a ser deportados, uno puede entender hasta qué punto la vida en la frontera siempre ha estado caracterizada por un cierto grado de nihilismo, por la tensión que conlleva estar en un lado y querer cruzar de repente al otro. Allí da la sensación de que sólo quedan personalidades suspendidas, como las de los personajes interpretados por James Stewart en los *western* de Anthony Mann y algo después por Warren Oates o James Coburn en los de Sam Peckinpah. Para encontrar personajes similares en la literatura estadounidense, es preciso remontarse a novelas decimonónicas como *Moby Dick*, de Herman Melville, u obras más actuales y aun así clásicas como *Meridiano de sangre*, de Cormac McCarthy.

En filmes como **El hombre de Laramie**, los impulsos son más importantes que los sentimientos, el paisaje prevalece por encima de la arquitectura, los sonidos sustituyen a las palabras, la luz difumina los colores, la pintura se impone a la literatura, las imágenes tienen más fuerza que las ideas y se abre la puerta de lo que luego sería el cine moderno. Estamos ante un modelo fílmico que, pese a estar ambientado en el pasado, tiene una mayor cercanía con el contexto de desilusión y ansiedad social que caracterizó a los años cincuenta y que sigue prevaleciendo después de tantos años, quizás porque al fin y al cabo los seres humanos no dejamos de estar en permanente conflicto con nosotros mismos.

La muchacha del trapecio rojo

(*The Girl in the Red Velvet Swing*; Richard Fleischer, 1955)

Antonio Santamarina

Cultivador a lo largo de su dilatada carrera de la inmensa mayoría de los géneros cinematográficos (*westerns*, cine de aventuras, *thriller*, ciencia ficción, cine bélico, musical, cine negro, de época...), Richard Fleischer ha mantenido desde su juventud, cuando comenzó a estudiar medicina con la intención de doctorarse en psiquiatría, un interés permanente tanto por esta disciplina como por la crónica de sucesos, que ha conseguido trasladar a la pantalla en varias ocasiones. De ahí que, pese al eclecticismo de una filmografía desarrollada casi por completo dentro del sistema de los estudios, el cineasta consiguiese acercarse en varias ocasiones a los territorios difusos de la psicología criminal con la intención de bucear en los orígenes individuales y sociales de la violencia.

La muchacha del trapecio rojo (*The Girl in the Red Velvet Swing*, 1955) es, precisamente, la primera de sus incursiones en esas aguas pantanosas, a la que seguirán **Impulso criminal** (*Compulsion*, 1959), **El estrangulador de Boston** (*The Boston Strangler*, 1968) y, sobre todo, **El estrangulador de Rillington Place** (*Ten Rillington Place*, 1970), probablemente su obra maestra. Cuatro películas que guardan bastantes concomitancias entre sí –en todas ellas se trata de aproximaciones a casos criminales famosos, acaecidos en países anglosajones (Estados Unidos y Gran Bretaña), durante el siglo veinte (a comienzos de la centuria, en los años veinte y en los años sesenta y cincuenta respectivamente), en los que el componente de clase juega (salvo en el caso del fontanero de Boston) un papel esencial y a los que Fleischer se acerca con una mirada casi siempre distanciada para explorar en el reverso de cada una de esas sociedades– a pesar de las diferencias que separan a las cuatro, sobre todo en el tratamiento, más cercano al documental, de las dos últimas.

En el caso que nos ocupa, Fleischer lleva al cine un famoso crimen que conmovió a la sociedad estadounidense de 1906: el asesinato por celos de Stanford White (un célebre arquitecto neoyorquino diseñador, entre otros edificios emblemáticos de la ciudad, del segundo Madison Square Garden y del New York Herald Building) por parte del millonario Harry K. Thaw, casado con Evelyn Nesbitt, una bella corista y antigua amante de aquel. Ray Milland, Farley Granger y Joan Collins dan vida, respectivamente, a los tres protagonistas de este primer trabajo de Fleischer en la Fox (productora a la que el cineasta permanecería ligado hasta los años setenta y en la que desarrollaría la parte más sustancial de su obra) en el que intervienen también los guionistas Charles Brackett y Walter Reisch, el operador Milton Krasner y los directores artísticos Lyle Wheeler y Addison Hehr.

Todo un equipo de lujo con el que Fleischer construye este aparente drama romántico, muy al estilo de la época incluso en su manierismo formal, que, en realidad, no es más que una dura disección de la hipocresía de una sociedad heredera de la retratada por Edith Wharton en *La edad de la inocencia* (novela publicada en 1920, pero ambientada en 1870) y que Martin Scorsese llevaría a la pantalla en la película homónima. En esta ocasión, sin embargo, el protagonismo se desplaza desde el refinado mundo de la ópera hasta el más chabacano del *music-hall* (todo un reflejo de la decadencia cultural de las clases altas norteamericanas) y, como consecuencia de este cambio, la novela psicológica cederá su lugar al teatro de variedades y la palabra a la imagen.

Toda la puesta en escena del film se construye así, de manera intencionada, como un eco reverberado del mundo ilusorio, dominado por el juego de la representación, en el que vive la clase alta neoyorquina y en cuyo escalón más bajo trabaja también Evelyn, un mundo de apariencias en el que nada es lo que semeja a primera vista. Esta es probablemente la razón por la que, una vez levantado el telón rojo de la representación sobre el que se inscriben los títulos de crédito, la primera secuencia de la película se encuentra planificada de tal modo que tanto la llegada de Stanford y su mujer como, especialmente, la aparición de Thaw en el restaurante Louis Sherry's recuerdan la entrada de los actores desde las bambalinas y, lo que es más importante, muestra el dominio que Stanford (maestro en el diseño y en la organización de los espacios arquitectónicos) ejerce, y ejercerá a la largo de toda la película, sobre la puesta en escena.

Este se muestra ya en ella como un consumado maestro en el arte de la simulación, capaz de convencer al resto de comensales de la devoción que siente por su esposa mientras, tras la fachada de una juguetería, esconde (conforme comprobaremos poco después) una segunda vivienda, rematada por un artificioso jardín rococó con el trapecio rojo que da título a la película, donde tiene sus aventuras amorosas con coristas. Tanto Thaw (en la ficción) como Fleischer (en la realidad) son plenamente conscientes del papel demiúrgico de Stanford dentro de la representación; por ello el primero lo odia, ya que es incapaz de comportarse como el famoso arquitecto y su manera de actuar (como cuando pide la mano de Evelyn en la tienda de modas o cuando se pavonea con sus caballos o con sus regalos delante de ella y del resto de bailarinas) es demasiado "teatral", y el segundo le concede, de forma deliberada, el centro del encuadre en el primer encuentro entre el arquitecto y su futuro asesino.

En todo este juego de mentiras y simulaciones Evelyn (como denuncia el primer plano con la mirada depredadora de Stanford, en cierto modo similar a la de los estranguladores de Boston y de Rillington Place, cuando avista a la joven por primera vez en el film) juega el papel de la presa, de víctima, a pesar de que, en una suprema paradoja, se gane la vida "actuando" encima de las tablas. Tal vez por ello también Fleischer viste a Evelyn de amarillo (un color casi proscrito en el teatro) en este primer encuentro (y en alguna secuencia posterior) y elide en el juicio, como hace asimismo con el asesinato del chaval en **Impulso criminal**, la única mentira de la joven en la película y de la que sólo obtendrá provecho su marido.

Situada de forma deliberada en el terreno de las apariencias, la película debe dejar fuera las introspecciones psicológicas de **El estrangulador de Rillington Place** y, especialmente, de **El estrangulador de Boston**, con su *tour de force* final con De Salvo (Tony Curtis) enfrentado consigo mismo y con sus crímenes, para dedicarse a examinar los sucesos desde la superficie de los mismos, desdramatizando el relato y limpiándolo de adherencias para descubrir y desenmascarar mejor el mecanismo perverso de la representación y de las dos caras del capitalismo americano. Toda la puesta en escena se convierte así en un ejercicio de sutileza donde el desequilibrio interior de Thaw se sugiere a través de dos movimientos de aproximación al rostro del actor (en su fiesta de cumpleaños y en el Madison Square Garden momentos antes de cometer el asesinato) en el que este aparece situado sucesivamente, y dentro del mismo plano, a la derecha y a la izquierda del encuadre; el enamoramiento de Evelyn por medio de varios planos subjetivos de la joven, subida en el trapecio rojo, donde esta (y el espectador con ella) pierde visualmente la noción del espacio dentro de un decorado que parece una jaula de oro; la creciente turbiedad de las pasiones por medio del trayecto que la película describe desde la luz hacia la oscuridad, tal y como ha visto acertadamente Áurea Ortiz (1), etcétera.

Planteado el conflicto sentimental durante el primer cuarto de hora de la película, el resto de la narración se concentra en mostrar su evolución a través de los comportamientos de cada uno de los personajes y de la posición que van ocupando en escena. De este modo toda la primera parte del film respeta el gusto refinado y exquisito de Stanford, que, como un renacido Pygmalion (tal y como Evelyn aclara de forma innecesaria en un momento determinado de la película), utiliza su edad, cultura y riqueza, en definitiva su poder, para seducir a la joven. Fleischer señala el final de esta primera parte con un *raccord* que enlaza el balanceo del auricular del teléfono descolgado por Evelyn en el internado, tras su intento fallido de comunicarse con Stanford, con el del trapecio

solitario en casa de este. Un momento que viene precedido además, como ha señalado José María Latorre (2), por dos encuadres similares de Evelyn en el internado y en su primera visita a casa de su amante, en ambos casos con una escalera al fondo que conduce hacia otras dependencias.

A partir de aquí toda la puesta en escena se torna más sombría y oscura, pasando del jardín artificial a la ruda naturaleza, de la sofisticación intelectual a las bajas pasiones, de la "señorita Primavera" (tal y como Stanford llama a Evelyn) a las montañas nevadas de Suiza y al invierno mientras la locura y los celos enfermizos de Thaw se apoderan de la narración y de la puesta en escena hasta culminar con el asesinato de su rival amoroso en (otra paradoja más) un nuevo jardín artificial diseñado también por este, el del Madison Square Garden. La violencia, en vez de la inteligencia rebuscada de Stanford, ocupa ahora el centro del relato (signo de los tiempos previos a la Primera Guerra Mundial) y, con ello, este pierde algo de finura y de interés y se torna más previsible una vez que el arquitecto (en cuya actuación, más que en la de Thaw y, por supuesto, que en la de Evelyn, Fleischer encuentra los rasgos definitorios del espíritu de la época) desaparece, literalmente, de escena.

Su asesinato provocará, por lo tanto, la necesaria aparición en el relato de una suerte de álter ego de Stanford, la madre de Thaw, una aristócrata que se mueve entre la alta sociedad como pez en el agua y que, al igual que el arquitecto, es capaz de organizar también una representación para salvar a su hijo. Después de su entrada en escena la suerte de Evelyn estará echada definitivamente y, a partir de entonces, esta ya sólo podrá subirse a un escenario para representar, sobre un trapecio en una barraca de feria, la representación que otros orquestaron antes para ella.

NOTAS

1. Áurea Ortiz, "Lo que esconde la apariencia", en José A. Hurtado y Carlos Losilla (coords.), *Richard Fleischer, entre el cielo y el infierno*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana / Festival de Cine de Gijón, Valencia-Gijón, 1997, pág. 27.

2. José María Latorre, "Los films de TV. Crónica de un asesinato", en *Dirigido por...*, nº 211, marzo de 1993, pág. 69.

Sábado trágico
(*Violent Saturday*; Richard Fleischer, 1955)

Zigor Etxebeste Gómez

La muchacha del trapecio rojo (*The Girl in the Red Velvet Swing*, 1955) y **Sábado trágico** (*Violent Saturday*, 1955) componen el debut de Richard Fleischer en el estudio para el que trabajaría intermitentemente los siguientes quince años, la Twentieth Century Fox. Ambas fueron realizadas utilizando el nuevo sistema patentado por el estudio poco antes, el Cinemascope. A pesar de que **Sábado trágico** fue rodada con anterioridad, se estrenó tras la primera, y así comenzó lo que Fleischer ha dado por llamar *"los mejores años de mi vida"*, en referencia a sus años en Fox en general, y a su colaboración con Darryl F. Zanuck, en particular.

La visión actual de **Sábado trágico** no puede sino sorprendernos, puesto que es una película que en muchos sentidos anuncia lo que el realizador neoyorquino quiso hacer con su obra y que Carlos Losilla ha descrito como una obsesión, un afán por *"verlo, dominarlo, controlarlo todo"*. El mejor ejemplo por intentar abarcar la multiplicidad de puntos de vista tiene como mayor exponente el experimento del *split screen* de **El estrangulador de Boston** (*The Boston Strangler*, 1968), pero ya antes había intentado montar en el mismo plano o si no, mediante el montaje en paralelo, diversidad de perspectivas de los personajes y lo que ellos veían. En este sentido, el largometraje que aquí comentamos es uno de los mejores ejemplos. La visión caleidoscópica sobre una misma rea-

lidad podría confundir al espectador hasta tal punto que no comprendiera nada de lo que se intenta contar, pero Fleischer es un narrador hábil, conoce todos los entresijos del relato clásico y lo sabe desmenuzar sin que por ello pierda el sentido la historia.

En un pueblo típicamente americano, Bradenville, va a ocurrir en 48 horas un hecho que cambiará el normal transcurrir de la vida cotidiana de sus, aparentemente, tranquilos y honestos habitantes. Tres hombres llegan al pueblo con la intención de atracar el banco local (interpretados por J. Carroll Naish, Stephen McNally y un "insobornable" Lee Marvin), para lo que preparan en una habitación de hotel un plan sin fisuras, que incluye el medio de fuga, aprovechando la pacífica actitud de una familia *amish* que vive cerca del pueblo (cuyo padre está encarnado por el todoterreno Ernest Borgnine). Esto podríamos decir que es la excusa para definir el film como un *thriller*, pero antes hemos dicho que **Sábado trágico** es múltiple, y esto incluye también su imposible adscripción a un género determinado. Evidentemente se observan muchos elementos del *thriller*, como es toda la preparación del atraco (del que no sabemos demasiado), la ejecución del mismo y el desenlace final en el que luchan los tres delincuentes contra Shelley Martin, un guarda a quien habían robado el coche, interpretado por Victor Mature con su impertérrita sequedad habitual. A pesar de ello, durante la sucesión de hechos Fleischer va añadiendo pequeños extractos de la vida de los habitantes de Bradenville, introduciéndonos en sus relaciones, en sus obsesiones, en sus problemas. Así, podemos ver una especie de breve melodrama sirkiano en el triángulo amoroso entre Boyd Fairchild (Richard Egan), su mujer Emily (Margaret Hayes) y la enfermera Linda Sherman (Virginia Leith), siendo la secuencia en casa de los Fairchild el mejor ejemplo de ello. La conversación en la que Boyd y su mujer intentan salvar su matrimonio, con un abrazo final tras los barrotes de la escalera, podría haber sido rodada perfectamente por el autor de **Escrito sobre el viento** (*Written on the Wind*, 1956). Por otro lado, nos acordamos de la hitchcockiana forma que tiene el personaje de Harry Reeves (Tommy Noonan) de observar los movimientos de Linda, sobre todo en la magnífica escena callejera en la que se encuentra con la señorita Braden (magnífica Sylvia Sidney) cuando esta va a arrojar a la basura el bolso que robó en la biblioteca. La puesta en escena de dicha acción es magistral, con el banquero de espaldas mirando cómo se desnuda Linda tras la ventana de su cuarto –no lejos quedaba el James Stewart de **La ventana indiscreta** (*Rear Window*, 1954)–, mientras la señorita Braden es testigo de este voyeurismo mal disimulado. En este sentido, hemos llegado al punto que resume cuál es el carácter de **Sábado trágico**, sus infinitas perspectivas. Y es que, si seguimos indagando en la cantidad de vidas cruzadas que, con milimétrica composición, jalonan la historia, nos encontramos, por ejemplo, con la difícil relación paterno-filial entre Shelley y su hijo, por no haber participado activamente en la Segunda Guerra Mundial. Evidentemente, este desequilibrio será resuelto con el increíble heroísmo que demuestra Shelley en la lucha final y que supondrá el posterior reconocimiento de su hijo y sus amigos.

De este modo **Sábado trágico** constituye una ópera sobre la multiplicidad cotidiana, siendo un buen campo de pruebas para el Fleischer más experimental y disperso de dos de sus mayores logros: **El estrangulador de Boston** y **El estrangulador de Rillington Place** (*Ten Rillington Place*, 1970). Tampoco debemos olvidarnos de su guión (a cargo de Sidney Boehm), perfectamente ensamblado y sin fisura alguna, creando una película coral que parece haber servido de inspiración para realizadores más contemporáneos como Robert Altman o más recientemente Quentin Tarantino.

Rebelde sin causa

(*Rebel Without a Cause*; Nicholas Ray, 1956)

Pablo Fernández

Aun siendo la obra más mitificada de Nicholas Ray, **Rebelde sin causa** (*Rebel Without a Cause*, 1956) supone un film muy representativo de una época en que los cineastas más inquietos se dedicaron a destapar las miserias y el hastío vital del *american way of life*, ese modelo de vida opulento que imperó en la sociedad estadounidense de los cincuenta. Sin constituir ni mucho menos la mejor disección de aquella década –Douglas Sirk, Richard Fleischer o el propio Ray llegaron más lejos en alguna otra ocasión: pienso en la estremecedora **Bigger Than Life** (1956)–, la película significó el primer y último encuentro entre el maltratado Ray y el joven actor James Dean, cuya acusada personalidad y temprana muerte hicieron de él todo un icono de la cultura popular. En palabras de Terenci Moix: *"Al recordarle no sabe uno si invoca a un actor o a un espectro que pasó a demasiada velocidad para comprobar si fue real. En poco más de un año rodó tres películas, armó la marimorena con su comportamiento contra las costumbres de Hollywood y desapareció dejando tras de sí un culto necrofílico y la leyenda del 'furor de vivir', título que los franceses dieron a su segundo film:* ***Rebelde sin causa****. ¿Existió realmente James Dean o fue el sueño de una generación que necesitaba urgentemente un fetiche para su rebeldía?"* (*Mis inmortales del cine. Hollywood, años cincuenta*).

Por aquel entonces, Ray estaba interesado en la delincuencia de los jóvenes de las clases burguesas, y no por casualidad el film coincidió con otros títulos de similar temática y espíritu crítico, caso de **El salvaje** (*The Wild One*, 1953), de László Benedek, **Crime in the Streets** (1956), de Don Siegel, **Impulso criminal** (*Compulsion*, 1959), de Richard Fleischer, **Los jóvenes salvajes** (*The Young Savages*, 1961), de John Frankenheimer, o **Semilla de maldad** (*The Blackboard Jungle*, 1955), polémica cinta de Richard Brooks que abordaba de un modo más didáctico el tema del inconformismo de la adolescencia, Empero, la intención de Ray residía en registrar el vacío existencial de la juventud americana a través del retrato de los protagonistas del film, Jim (James Dean), Judy (Natalie Wood) y Plato (Sal Mineo), un trío de adolescentes incomprendidos por sus respectivos progenitores y en permanente conflicto interno, incapacitados para adaptarse a la sociedad y encontrar un sentido a sus acomodadas vidas. Un propósito coherente con la admirable andadura del cineasta, si bien en esta ocasión la explicitud con que los personajes expresaron el discurso del film a punto estuvo de limitar el halo lírico que, pese a todo, asoma con fuerza en determinados instantes. Tal vez lo más envejecido de la cinta sea la exagerada caracterización de los padres de Jim y Judy, a los que conocemos en breves viñetas domésticas muy típicas de la época, las cuales unas veces nos parecen demasiado cándidas (véase el complejo de Electra que embarga a Judy) y otras misóginas (atención al retrato de los padres de Jim: una madre represora y dominante y un padre sumiso y débil a quien Jim reprocha su molesta tendencia a ejercer de "ama de casa"). Y acaso lo más atractivo descanse en el determinismo con el que el director perfila al personaje de Plato, un joven necesitado de afecto y fascinado por la figura de Jim hasta unos extremos de devoción homosexual. De este modo, la película acaba arrojando una conclusión desoladora: al final Jim descubre el amor al lado de Judy y emprende un trayecto hacia la madurez, pero ello implica una renuncia, una traición hacia su amigo Plato, la criatura más desesperada del grupo, aquella que no acepta *"el juego de la sociedad"* y apuesta por la verdad, por lo que ha de ser eliminada sin ambages.

Desde la primera secuencia en la comisaría donde el comprensivo agente Ray (obvio trasunto del director) se afana en desentrañar las frustraciones de los tres jóvenes hasta la alucinada estancia final en la mansión abandonada (una pausa mágica y memorable donde las haya), el cineasta trata con respeto a sus criaturas, comprende el resentimiento y desasosiego que les aflige, y les traslada su afecto cada vez que los arropa con su cámara panorámica. Y si es cierto que vista hoy **Rebelde sin causa** no termina de convencer en algunos aspectos, en cambio en otros acierta de pleno: para darse cuenta sólo hay que apreciar la puesta en escena tensa y dinámica que despliega en las secuencias de la lucha con navajas y la carrera en el acantilado, o la creación de una atmósfera que sabe ser lírica y reflexiva a la vez, salpicada por brotes de desequilibrio estilístico, sobresaliendo al respecto el plano inclinado que capta la caída de Plato cuando es abatido trágicamente por la policía en el desenlace, así como los picados opresivos que perturban los breves instantes de sosiego en la mansión abandonada.

Convertida con el paso de los años en manifiesto generacional, en una especie de visión fantasmagórica sobre la problemática existencial de unos *teenagers*, no hay duda de que el film de Ray ha ejercido una poderosa influencia sobre cineastas clásicos como Robert Wise o inclasificables autores como David Lynch, especialista en escarbar en el lado oscuro del sueño americano, quien en su **Terciopelo azul** (*Blue Velvet*, 1986) recuperó en un cometido significativo a Dennis Hopper, otro de los intérpretes secundarios de la apasionada obra de Ray que en alguna fase de su carrera hicieron de la "rebeldía" militancia y seña de identidad.

Forty Guns
(Sam Fuller, 1957)

José María Latorre

Unas nubes ensombrecen a su paso un tranquilo y polvoriento camino por el que avanza en plano general un carromato tirado por dos caballos negros. Esa imagen inicial de **Forty Guns** (1957), con la alteración del paisaje, tiene algo de signo de los caminos violentos por los que va a transitar una película que es a la vez un *western* tradicional y el menos tradicional de los *westerns* realizados en los años cincuenta. Si la alteración del paisaje está motivada por algo tan natural como unas nubes que atraviesan el cielo, así, del mismo modo, la violencia que va a seguir será una consecuencia, de acuerdo con las convicciones de Samuel Fuller, de la naturaleza humana (la primera secuencia desarrollada en la población incluye el destrozo de una buena parte del paisaje urbano).

Ese "hermanamiento" de naturalezas tiene un carácter fatalista muy fulleriano. Los siguientes planos reafirman tal impresión: un grupo de jinetes pasa al galope por ambos lados del carromato, parado en medio del camino, dejando a sus ocupantes envueltos por nubes de polvo. Son los tres hermanos Bonnell, que parecen una réplica de los hermanos Earp según la imagen que de estos ha legado el cine: Griff (Barry Sullivan), Wes (Gene Barry) y Chico (Robert Dix). Severos, compenetrados hasta el extremo de que ninguno de ellos hace frente a una situación de peligro sin contar al menos con el apoyo efectivo de otro, llegan a una

ciudad dominada por unos alborotadores que también harían pensar en los legendarios antagonistas de los Earp, los Clanton, si no fuera porque en este caso son cuarenta (las cuarenta pistolas a las que hace referencia el título) y porque la persona que los dirige no es un patriarca sino una mujer, Jessica Drummond (Barbara Stanwyck), quien controla asimismo la justicia del condado y tiene a su servicio a un *sheriff* corrupto enamorado en secreto de ella.

Después de tan contundente prólogo llegan las sorpresas que confieren gran personalidad al film. Para empezar, los Bonnell no muestran excesivo entusiasmo en casi nada de lo que hacen, y su enfrentamiento con la banda de Jessica parece obedecer más al deseo de poner un cierto orden en el desorden que al de impartir severamente justicia donde hay abuso de poder; después, la dureza de Jessica Drummond apenas se pone de manifiesto en las secuencias en que aparece, si no es para enfrentarse a su joven e impulsivo hermano de gatillo fácil, Brockie (John Ericson), y despedir al *sheriff* que le sirve, Ned Logan (Dean Jagger), y sus intervenciones se caracterizan por las pulsiones amorosas (tras las cuales asoma la idea de la represión sexual) y las confidencias sobre sus días de infancia (en ambos casos a Griff Bonnell: uno de los momentos más intensos es la visita de la pareja al refugio al que ella recurre desde niña cuando desea estar sola y que aparece como una fantasmagoría en un agreste paraje).

Pero lo más atractivo de este *western* casi freudiano tal vez *malgré lui*, donde los hermanos mayores asumen el rol protector de la desaparecida (o lejana) figura paterna, proviene de que, en general, la violencia se apoya sobre los encuadres, los movimientos de la cámara y el tratamiento del sonido antes que en las situaciones; unos ejemplos: cuando Jessica decide prescindir de los servicios de Ned, este se ahorca despechado y la primera noticia de ello es el sonido que producen las botas del suicida al golpearse contra la pared durante el balanceo del cuerpo colgado de la soga; Wes observa a la hija del armero, con la que más tarde se casará, a través del cañón de un rifle, lo cual es una manera de anticipar que su relación va a estar marcada por la violencia; el decidido caminar de Griff Bonnell hacia el borracho Brockie por la calle principal de la ciudad con el propósito de desarmarlo está acompañado por varios primeros planos de sus ojos y por un contraplano del joven llevando su mano derecha a la cartuchera del revólver.

El tono es sombrío, en ocasiones incluso macabro: unos ataúdes vacíos aparecen apoyados con displicencia contra una pared en la calle; *"¿ha visto alguna vez los ojos de un muerto?"*, le pregunta Griff a Jessica; al doble rechazo laboral y amoroso se responde con el suicidio; una boda concluye con el asesinato del marido: en la escena siguiente, la esposa, encuadrada al lado de la carroza fúnebre, ha cambiado su vestido blanco por uno negro, mientras el entierro del marido tiene lugar en *off* visual, acompañado por un cántico; para disparar finalmente contra Brockie, Griff, *"un tipo raro"*, como se define él mismo, no titubea en hacerlo también contra Jessica, a quien aquel ha tomado como escudo, y al pasar junto a ella caída dice sin apenas mirarla: *"Llévenla al médico"*. No es extraño que al final Jessica eche a correr en plano general tras el carromato en el que Griff se aleja de la ciudad y Samuel Fuller renuncie a mostrarlos juntos en un plano próximo: hay tanta muerte y dolor entre ellos que sólo cabe adoptar una pudorosa distancia.

Impulso criminal

(*Compulsion*; Richard Fleischer, 1959)

El super-hombre nietzscheano y el crimen

Àngel Quintana

Junto con **El estrangulador de Boston** (*The Boston Strangler*, 1968) y **El estrangulador de Rillington Place** (*Ten Rillington Place*, 1970), **Impulso criminal** (*Compulsion*, 1959) configura un trípitico autoral, dentro de la filmografía de Richard Fleischer, en el que se propone inspeccionar determinadas mentes criminales para poder dilucidar aquello que Truman Capote definió en *A sangre fría* como el instante irracional que lleva a unos personajes a cometer una atrocidad. Las razones de este impulso es el eje central en torno al cual gravitan unos *thrillers* que adquieren un transfondo de crónica de sucesos, de relato extraído de la vida real.

En **Impulso criminal**, la primera obra del tríptico, el punto de partida tiene un carácter marcadamente histórico. En 1924, Nathan Leopold y su amigo (y amante) Richard Loeb, dos jovenes universitarios provenientes de dos acaudaladas familias de origen judío, secuestraron y mataron a un joven de catorce años. Una de las motivaciones claves del delito fue de orden filosófico. Ambos deseaban poder llegar a cometer el crimen perfecto para poner en práctica

las teorías del super-hombre establecidas por Nietzsche. El caso se saldó con un largo juicio encaminado hacia la atenuación de la condena de pena de muerte. Los dos jóvenes fueron condenados a cadena perpetua. Leopold murió en oscuras circunstancias en el interior de la carcel y Loeb salió libre al cabo de 38 años, se casó e intentó rehacer su vida en Puerto Rico.

El caso Leopold/Loeb ha dado lugar a dos películas de corte muy diferenciado, que certifican cómo las ficciones hollywodienses podían utilizar los materiales más variopintos para establecer determinados discursos. Alfred Hitchcock se inspiró en los hechos reales para llevar a cabo uno de sus más curiosos experimentos en **La soga** (*Rope*, 1948). La película de Hitchcock, rodada en un hipotético plano-secuencia único, muestra a dos jóvenes intelectuales atraídos por las teorías que su profesor ha establecido sobre el crimen perfecto, intentando disimular su acto criminal en el transcurso de una fiesta en la que acabarán siendo descubiertos. El transfondo nietzscheano marca los engranajes de una película en la que Hitchcock teoriza sobre las contradicciones del crimen perfecto. Los ecos del caso real sirven de coartada a una película, ambientada en 1948, que se bifurca hacia otros territorios. A pesar de cambiar los nombres de sus protagonistas, **Impulso criminal** parece una película más cercana al desarrollo real del caso Leopold/Loeb. Richard Fleischer ambienta la acción en los años veinte y parece ajustarse a algunos hechos clave. No obstante, lo que interesa a Fleischer no es tanto el hecho de atrapar la verdad histórica, sino la posibilidad de diseccionar la mentalidad criminal a partir de un interesante juego que acaba enfrentando las posiciones de poder entre los dos personajes acusados de asesinato. Así, a lo largo de la película, el espectador se da cuenta de cómo Judd Steiner (Dean Stockwell) vive una peculiar crisis personal, debida a su atracción homoerotica hacia Art Strauss (Bradford Dillman) y a su incapacidad para llevar hasta el final algunas de las órdenes de su compañero. Art Strauss aparece como un ser oscuro, manipulador pero fascinante, para quien las teorías del super-hombre son llevadas a una especie de neo-fascismo personal. Su fuerza dominadora, su concepción de la sociedad y su desprecio hacia los seres inferiores lo convierten en un ser totalitario que pone en crisis a su compañero criminal.

Richard Fleischer construye **Impulso criminal** a partir de un *bestseller* de Meyer Levin sobre el caso Leopold/Loeb publicado en 1950, material que le permite establecer una curiosa disyuntiva genérica. El tema del proceso de preparación del crimen perfecto junto con el proceso de aceptación de sus motivaciones psicológicas aparece sólo apuntado. En la primera parte de la película, una vez cometido el crimen y asentadas la bases de un drama psicológico, la estructura es la de un *thriller* cerrado en una investigación criminal, en encontrar las pistas que inculpen al asesino. En la segunda parte la acción parece centrarse en el juicio y sobre todo en la actuación del abogado Jonathan Wilk, personaje que encarna un Orson Welles que tal como ha indicado Santos Zunzunegui parece moverse como un anti-Hank Quinlan, el personaje del policía corrupto que colocaba pruebas falsas en **Sed de mal** (*Touch of Evil*, 1958). Richard Fleischer construye el relato con elegancia, utilizando algunas elipsis con brillantez, sobre todo la elipsis que marca el momento del asesinato, y poniendo su buen pulso narrativo al servicio de una obra personal en la que a partir de la exploración de esa confusa línea que se sitúa más allá del bien y del mal, reflexiona sobre una de las cuestiones clave de su filmografía: la visión del ser humano como un ser atrapado en sus propios mitos, perseguido por unos deseos que entran en contradicción con la propia realidad. Para los personajes de **Impulso criminal**, la violencia funciona como un juego, pero este juego peligroso, planteado en esta ocasión como una apuesta de orden intelectual, conduce de forma irrefrenable hacia el abismo.

Underworld USA
(Sam Fuller, 1961)

José María Latorre

Según el propio Samuel Fuller, la historia que narró en **Underworld USA** (1961) era la misma que ya se había contado en los años treinta con Cagney, Robinson o Muni, por lo que a él, siempre fervoroso de la originalidad, no le parecía muy atractiva y la consideraba *"una película rápida"*. Podía haber apuntado también *El conde de Montecristo*, novela que, por cierto, aparece citada verbalmente en el film sin hacer mención al título. Pero no era necesario retroceder tanto en el tiempo. Sólo cinco años atrás él mismo había partido de una idea similar para **La casa de bambú** (*House of Bamboo*, 1955), que a su vez retomaba la de **La calle sin nombre** (*The Street with No Name*; William Keighley, 1948): un hombre se introduce en una organización criminal con el propósito de destruirla desde dentro. Hay otro punto de contacto entre ambos trabajos de Fuller: el nombre del personaje encarnado por Beatrice Kay en **Underworld USA**, Sandy, es el mismo que el del gánster al que dio vida Robert Ryan en **La casa de bambú**. Pero las coincidencias terminan ahí: lo que uno tiene de luminoso y colorista, lo tiene otro de oscuro y sórdido.

Más que la crónica de la venganza de un individuo, Tolly Devlin (Cliff Robertson), contra los tipos que asesinaron a su padre, **Underworld USA** sigue los diversos jalones en la vida de un nihilista sin saberlo. Eso aparece bien expresado en el inicio: en la sucesión de incidencias que dan noticia de la evolución –el crecimiento– del Dantés fulleriano, desde su primer robo hasta su ingreso en presidio, hay algo más que un ritual de iniciación: son los únicos pasos que puede dar un desesperado para quien el mundo, pródigo en callejas con sórdidas paredes de ladrillo siempre vistas de noche, se reduce a unos nombres de mafiosos cuyo exterminio se ha convertido en una necesidad existencial; nombres que, por otra parte, se encuentran vinculados con el control de la droga, el juego y la prostitución, esto es, con la corrupción ciudadana. No es difícil encontrar en Fuller personajes extremos, a un paso de la locura, pero el cineasta obtuvo sus mejores obras cuando reflejaba en ellas el enfrentamiento de uno contra los demás, ya fuese por deseo de venganza, por sobrevivir, por voluntad de afirmación personal o movido por esa desesperación que su admirador Jean-Luc Godard intentó reproducir en **Al final de la escapada** (*À bout de souffle*, 1960) y posteriormente en **Pierrot el loco** (*Pierrot le fou*, 1965).

Sin embargo, el desgarro que caracteriza al personaje de Tolly Devlin es más orgánico y visceral que intelectual: afecta a la estructura de la película, a su poderoso estilo visual, a la sequedad de los diálogos y a su peculiar amoralidad, capaz de transformar la venganza en un dilema moral dirigido antes al espectador que a unos personajes retratados en negro: los *travellings* que acompañan a Tolly herido de muerte, cayendo, levantándose y tirando a su paso los cubos de la basura poseen una dureza y una mordiente que la narrativa violenta sólo llegó a alcanzar en tres filmes de Raoul Walsh: **The Roaring Twenties** (1939), **Al rojo vivo** (*White Heat*, 1949) y **Sin conciencia** (*The Enforcer*, 1951, codirigido por Bretaigne Windust). Incluso la única vez que Fuller se permite un subrayado (la aproximación de la cámara al puño cerrado del difunto Tolly), posee tal fuerza dramática que llega a sentirse necesario; responde a una necesidad interna del relato, como una especie de descarga liberadora que el cineasta concede al personaje cuando este ha dejado de existir.

Tanta violencia, tanto deseo de matar y, sin embargo, tan poco temor de resultar muerto, la reunión de tantos personajes obsesionados con el afán de poder, dejan a lo largo del camino una víctima inocente, ajena al rito de la venganza, en una secuencia magistral: el asesinato de una niña, hija de un contable al servicio de los mafiosos, en un ensamblaje de planos de detalle con cierto sabor hitchcockiano que combinan las imágenes de la víctima en bicicleta con las del asesino al volante de un automóvil. Merece ser recordada la escena de la muerte del mafioso Connors (Robert Emhardt) en la piscina y también el personaje de Gus (Richard Gist), un gánster de aspecto aniñado y probada frialdad que se pone gafas oscuras cada vez que se dispone a asesinar. *Nota bene*: la actriz que interpreta a Sandy se asemeja a la Constance Towers de **Una luz en el hampa** (*The Naked Kiss*, 1964).

Corredor sin retorno
(*Shock Corridor*; Sam Fuller, 1963)

Zigor Etxebeste Gómez

Desde el principio de **Corredor sin retorno** (*Shock Corridor*, 1963) se nos anuncia que la historia que vamos a ver estará contada en *off*, como bien dice el protagonista *"hasta donde puedo contarla"*. Recordando al arranque de **El crepúsculo de los dioses** (*Sunset Boulevard*; Billy Wilder, 1950), donde la voz narradora correspondía a la de un muerto, aquí nos volvemos a encontrar ante la disyuntiva de buscar un sentido racional a lo inexplicable, ya que el que nos cuenta la historia es un "esquizofrénico catatónico" y resulta complicado asentar el relato sobre bases verosímiles. La ruptura de los moldes narrativos es característica del Fuller más arrogante, pero se salva muy mucho de que su relato sea increíble porque es al final cuando nos damos cuenta de que Johnny Barrett (el histriónico Peter Breck) se ha vuelto loco, y no al principio. Curiosamente, ya nos había avisado con la cita de Eurípides (*"Dios vuelve loco a aquel que quiere destruir"*), que repite al final por si alguien se había olvidado de ella. A pesar de todo, y de la fama que la precede, **Corredor sin retorno** no constituye una obra revolucionaria ni en su esquema narrativo, ni siquiera en su alabada fotografía, ni en su temática. Hoy en día podríamos decir que, cuarenta y tres años después de su realización, el film más célebre de Sam Fuller es un brillante ejercicio visual, pero de fácil digestión. En él se mezclan elementos de *film noir* –una investigación detectivesca a cargo de un ambicioso periodista sobre un asesina-

to sin resolver, una mujer (Constance Towers) que alterna su labor de novia devota con la de bailarina de cabaret nocturno y que sólo quiere *"alguien que la ame"*, encuadres forzados con una iluminación expresionista evidente, la enigmática música de Paul Dunlap...– con otros propios de las películas llamadas "de sanatorio". En este último grupo encontramos entre sus antecedentes más cercanos obras tan soberbias como **De repente, el último verano** (*Suddenly, Last Summer*; Joseph L. Mankiewicz, 1959) o **La cabeza contra la pared** (*La tête contre les murs*; Georges Franju, 1959), y si nos remontamos un poco más en el tiempo aparecen **Nido de víboras** (*The Snake Pit*; Anatole Litvak, 1948) o **Let There Be Light** (John Huston, 1945), y tal vez, salvando las distancias, **Una página de locura** (*Kurutta ippeji*; Teinosuke Kinugasa, 1926). Y como continuadoras temáticas sobresalen **Lilith** (*Lilith*; Robert Rossen, 1964) o la archiconocida **Alguien voló sobre el nido del cuco** (*One Flew Over the Cuckoo's Nest*; Milos Forman, 1975).

De todo esto podríamos deducir que Fuller ha realizado un *pastiche*. Sin llegar a ello, **Corredor sin retorno** tiene referentes claros de estilo y temáticos, al igual que **Ciudadano Kane** (*Citizen Kane*, 1941) los tuvo en su momento respecto al cine mudo. En su caso, Fuller se vale de lo que ha visto y de lo que él ha hecho (recuérdese que se acercó varias veces al *film noir*), y sin embargo su obra tiene personalidad propia. Pocas veces se han visto en el cine personajes tan contundentes y con tanta personalidad como los locos que ayudan a Barrett en la investigación. Cada uno de ellos tiene algún momento de cordura que aprovecha el periodista para interrogarlos (aunque la subtrama muestra que el propio Barrett acabará igual que ellos, o peor), pero son sus grotescas interpretaciones las que impregnan el recuerdo del espectador. A saber: Pagliacci (Larry Tucker) y los tres testigos del asesinato, Stuart (James Best), Trent (Harl Rhodes) y Boden (Gene Evans). Además hay que destacar los juegos efectistas que jalonan toda la obra y que tal vez hoy hayan podido perder algo de su vigencia en la puesta en escena. Así, los bellos insertos en color que iba a utilizar para el inexistente film "Tigrero", las sobreimpresiones al mejor estilo Browning de Cathy que asoman en el sueño de Barrett, la lluvia que cae en tromba en plena "calle" del manicomio y que sólo ve Johnny, e incluso los números musicales de Cathy que sorprenden por su audacia erótica. Sin olvidar, claro está, el ataque de las ninfómanas, que tal vez se convierte en la escena más exageradamente increíble de todo el film. Pero siendo esta una de las fantasías sexuales del propio Fuller, era lógico incluirla en un film que trataba sobre la locura.

Respecto a las motivaciones que le llevaron a realizar el film, Fuller asegura que *"hice **Corredor sin retorno** para denunciar algunos de los males que aquejan a Estados Unidos. (...) Es una película que trata sobre la culpabilidad, nuestra culpabilidad..."*. No le quitamos razón al realizador, pero la supuesta denuncia que aparecía subyacente en el film ha quedado paliada por el paso del tiempo. En suma, su fuerza visual se erige como el verdadero logro del film (obra en gran parte del inolvidable Stanley Cortez), sin recurrir a coartadas ideológicas.

A sangre fría
(*In Cold Blood*; Richard Brooks, 1967)

Carlos Losilla

No es en absoluto casual que esta película empiece y termine con su propio título estampado en la pantalla, en un contrastado blanco y negro. Más allá del evidente paralelismo así propuesto entre la violencia individual y la violencia institucional, que ha contribuido en gran medida a condenar a Richard Brooks al purgatorio de los cineastas amantes del subrayado, este recurso delata igualmente la esencia de **A sangre fría** (*In Cold Blood*, 1967): la repetición, la esquizofrenia, la dualidad. Mientras la novela de Truman Capote termina con una escena melancólica en la que Dewey, el agente encargado del caso, pasea por las inmediaciones de la granja Clutter y piensa en la muchacha asesinada, la película de Brooks prefiere la imagen desnuda de Perry Smith balanceándose en la horca, tras la ejecución, mientras los latidos de su corazón se detienen poco a poco y el título reaparece después de un implacable fundido en negro. En efecto, si la novela es una elegía en forma de documento, la película está construida como una fórmula matemática en la que no hay espacio para el lirismo: el desplazamiento, la circulación de elementos y motivos vuelve siempre al punto de partida, en un insondable círculo infernal.

Dos son los asesinos que, una noche de noviembre de 1959, aniquilan a la familia Clutter, en su casa de Kansas, tras comprobar que la caja fuerte que buscaban en realidad no existe. Dos son también los

narradores interpuestos del caso, el policía y el periodista, el poder ejecutivo y el poder de la información. Por eso deben ser igualmente dos los colores elegidos para contar la historia, el blanco y el negro, con una gama de grises muy poco amplia, cortesía del fotógrafo Conrad Hall. Y por ello esos múltiples desdoblamientos se relacionan interminablemente entre sí, establecen un juego de apariciones y reapariciones, reproducciones y sustituciones, que dibuja un mapa laberíntico por cuyo interior se mueven los personajes como ratas de laboratorio. Las familias disfuncionales de Perry y Dick se reflejan en la familia modelo Clutter, donde también hay dos jóvenes, el hijo y la hija. Su patético deambular a lo largo de la primera parte halla su réplica inmóvil en la segunda, que describe el arresto, el interrogatorio, la confesión, el juicio, los largos años en prisión a la espera de la horca y la ejecución. El pasado se desliza en el presente inoculando su ponzoña inagotable, hasta el punto de que, en una escena de amplios ecos bergmanianos, Perry ve a la vez los escarceos sexuales de su amigo Dick y también los de su madre, todo en la misma habitación miserable que ahora ocupa.

Se trata, pues, de una pura cuestión de ricos y pobres, de manera que esos fluidos que nunca se detienen están destinados a dar forma, en realidad, al sistema circulatorio del organismo capitalista. Es necesario que existan crímenes como el que cometen Perry y Dick para que la maquinaria siga su marcha, para que todos los mecanismos se pongan en marcha, para que el policía y el periodista puedan proseguir con su trabajo, incluso para que las masas experimenten ese miedo que constituye el corazón del orden social. En la última escena, el verdugo adopta el rostro del padre de Perry no en nombre de una vaga justificación psicoanalítica, sino porque en realidad "son" la misma persona. La familia como primer eslabón de la cadena que une crimen y castigo, como eje primordial de esa rueda que nunca deja de girar, es uno de los temas mayores de la obra de Brooks, desde sus adaptaciones de Tennessee Williams a la despiadada exploración de la pareja que ilustra **Con los ojos cerrados** (*The Happy Ending*, 1969), pasando por el mismísimo Dostoievski que sirve de base a **Los hermanos Karamazov** (*The Brothers Karamazov*, 1958). En **Buscando al Sr. Goodbar** (*Looking for Mr. Goodbar*, 1977), su antepenúltima película, el rechazo de la moral familiar es la premisa indispensable para la autodestrucción del individuo. Y en **A sangre fría** ni siquiera olvida las piezas menores: el recluso que divulga la mentira de la caja fuerte y luego delata a las víctimas de su engaño; el reverendo que atiende la llamada de desesperación de Perry y después le da la absolución.

Podría argumentarse que el *flash-back* que da cuenta de la matanza resulta gratuito, que no es de recibo recuperar esas imágenes del horror cuando una oportuna elipsis ya las había obviado. Veamos. El coche en el que viajan Perry y Dick se detiene ante la granja de los Clutter. Perry balbucea que aún están a tiempo de detener aquella locura y, de repente, pasamos a la mañana siguiente, al descubrimiento de los cadáveres. Más tarde, cuando el detective Dewey conduce a Perry a la prisión, este le (nos) relata la masacre con pelos y señales. Sin duda era necesario, Brooks no podía ahorrarnos eso, pues en ese caso hubiera dejado un hueco insalvable en la sucesión implacable de acontecimientos. Entonces ¿por qué no explicarlo "en su momento"? Pues porque ese agujero es un microcosmos en sí mismo, la representación al microscopio del Gran Sistema Social y su imparable circulación de deudas y pagos, motor de la economía capitalista. Es el momento en que se anulan las barreras de clase, en que los privilegiados se ponen al servicio de los débiles, de manera que todo queda patas arriba, incluidas las fórmulas matemáticas: el itinerario del poder trastoca su orden tradicional y sobreviene el caos. En la escena de la matanza, la circulación no se detiene, pero sí se altera. Los pasos de los asesinos se oyen arriba y abajo, subiendo y bajando las escaleras, de habitación en habitación, sin música incidental, mientras las linternas iluminan aleatoriamente rostros y rincones, objetos y muebles. Las imágenes, en la frontera de la abstracción, revelan un infierno en el que todo se ha trastocado, donde ni siquiera víctimas y verdugos tienen derecho a la representación de sus últimos actos en sociedad: esa es la plusvalía macabra del sistema, su excedente iconográfico, lo cual convierte **A sangre fría** en una de las pocas películas realmente marxistas jamás realizadas en Hollywood.

Brigada homicida
(*Madigan*; Don Siegel, 1968)

José Enrique Monterde

Dejando de lado el estúpido título español, **Brigada homicida** (*Madigan*, 1968) resulta ser un film desconcertante tanto por sus contenidos como por los altibajos que lo recorren y le alejan de ser un film redondo, aunque sí interesante. De entrada supongo que se produce un descentramiento argumental, en la medida en que mientras la película gira fundamentalmente en torno al personaje de Dan Madigan (Richard Widmark), el libro que la inspira –*The Commissioner*, de Richard Dougherty– parece hacerlo respecto a la figura del máximo responsable policial de la ciudad de Nueva York, Anthony X. Russell (Henry Fonda). Vale la pena resaltar que uno de los responsables del guión es el prestigioso obliterado por la "Caza de brujas" Abraham Polonsky, en tiempos director de la espléndida **Force of Evil** (1948) y guionista de **Cuerpo y alma** (*Body and Soul*; Robert Rossen, 1947).

Sin embargo, la trama argumental se bifurca periódicamente, puesto que si bien su núcleo estructural viene dado por la persecución a lo largo de tres días de Barney Benesch, un psicópata criminal huido de los dos policías protagonistas –Madigan y Rocco Bonaro (Harry Guardino)–, gracias a su descuido, en la espléndida primera secuencia del film –casi comparable con el arranque de **Código del hampa** (*The Killers*, 1964)–, también se integran en el relato las respectivas relaciones sentimentales de Madigan y

Russell o las complicaciones entre este último y el inspector jefe Charles Kane (sic), víctima de la corrupción de su hijo también policía. Esas diversas líneas de desarrollo no siempre congenian ni se equilibran adecuadamente; tampoco son capaces de superar viejos tópicos, como el de la esposa insatisfecha de detective entregado a su trabajo y siempre ausente o el de la vieja amistad cómplice entre dos veteranos policías rota por el mal paso de uno de ellos. Y sin embargo no dejan de presentar un par de apuntes de interés, sobre todo en el tratamiento de las relaciones sentimentales: la esposa de Madigan a punto de rendirse a la seducción del policía al que Madigan la ha endosado en una fiesta nocturna; y la adúltera relación del inflexible comisionado Russell, única y recóndita flaqueza de un símbolo absoluto de probidad y respeto a la ley.

El mayor déficit de **Brigada homicida**, lo que la distancia de los mejores *thrillers* de Siegel, desde **The Big Steal** (1949) a **La gran estafa** (*Charley Varrick*, 1973), pasando por **Riot in Cell Block 11** (1954), **Crime in the Streets** (1956), **The Lineup** (1958) y llegando a la citada **Código del hampa** y, por qué no, **Harry, el sucio** (*Dirty Harry*, 1971), radicaría en ciertos aspectos de su puesta en escena y, muy especialmente, la horrenda música de Don Costa, cuyo valor como síntoma de la época no la redime de su insoportable presencia. En cuanto a la desigual puesta en escena, curiosamente diríamos que aparece contaminada por el formato telefílmico, ligada a un feo funcionalismo, carente de cuidado en un montaje sin personalidad y capaz de pasar de una espléndida secuencia de partida a una bastante penosa penúltima secuencia, la de la caza del criminal perseguido. Ni la sorpresa –y ahí radicaría tal vez una de las mayores novedades del film– de la muerte final de Madigan, del héroe y principal protagonista de la película, con el subsiguiente desplante de su viuda al comisionado Russell, es capaz de hacernos olvidar la atropellada escena del enfrentamiento final.

Realmente, la violencia en **Brigada homicida** aparece bajo la forma de intensos destellos: la secuencia de apertura y la final, anterior al epílogo, ya mencionadas; el fulminante asesinato de dos policías por parte de Benesch en plena calle; y la irascible reacción de Madigan –hombre brusco y colérico, heterodoxo en su vigilancia de la ley– ante el error en la identificación del asesino en un bar, tras un erróneo chivatazo de un antiguo conocido. Parece que a Siegel (o a sus guionistas, tal vez) le haya interesado más la dimensión psicológica de los personajes y el entretejido de sus relaciones que no la acción violenta. Y no estoy muy seguro de que sea en el terreno de lo psicológico donde el autor de **Harry, el sucio** se desenvuelva mejor.

El estrangulador de Boston
(*The Boston Strangler*; Richard Fleischer, 1968)

Pablo Fernández

Cuando el realizador Richard Fleischer afronta la realización de **El estrangulador de Boston** (*The Boston Strangler*) en 1968, algunos de los integrantes de la denominada "generación de la violencia" están pasando por un *impasse* creativo. En cuanto al más veterano del grupo, Anthony Mann, muere en pleno rodaje de la frustrante **Sentencia para un dandy** (*A Dandy in Aspic*, 1967). Por su parte, el gran Nicholas Ray se encuentra en Checoslovaquia experimentando curiosamente con la pantalla múltiple; sin embargo desde entonces no levantará cabeza, industrialmente hablando. El compulsivo Sam Fuller, tras intervenir en un film de Godard, entra en un periodo de inactividad que sólo remontará a comienzos de los ochenta de forma vigorosa. Tan sólo cuatro de los cineastas –Robert Aldrich, Richard Brooks, Don Siegel y Fleischer– mantendrán un nivel creativo destacable durante la década de los setenta, si bien con altibajos notables al no disponer ya del método de trabajo que imponía el sistema de los estudios hollywoodiense de los cincuenta.

No es extraño que Fleischer llevara a la pantalla las tristes andanzas del *serial killer* Albert De Salvo, dado que en varias de sus películas anteriores había demostrado interés por la mente criminal y los trastornos de personalidad. Ahí están si no para ratificarlo las extraordinarias **Impulso criminal** (*Compulsion*, 1959) o la posterior **El estrangulador de**

Rillington Place (*Ten Rillington Place*, 1970). Dividida en dos partes claramente disímiles en cuanto a ritmo y tono, el primer bloque del film muestra las pesquisas que lleva a cabo el hipócrita fiscal John S. Bottomly (encarnado con gelidez cuasi maligna por Henry Fonda) junto con un trío de policías a la búsqueda del asesino de mujeres que está aterrorizando a la comunidad puritana de Boston. Con el propósito de buscar culpables o chivos expiatorios que acallen a la opinión pública, Bottomly no duda en adentrase en ambientes nocturnos y marginales, donde interroga a prostitutas, adúlteros y homosexuales, a quienes acosará con la vehemencia de un cazador (no en vano se ha comparado al personaje de Bottomly con una especie de "cazador institucional"). Dentro del largo muestrario de personajes "raros" que desfilan por la pantalla, recordemos, por su especial patetismo, al loco mesiánico que se disfraza de Otello y que recibe un puñetazo a manos del expeditivo Bottomly, o bien al quebradizo ex monje que duerme sobre los muelles de la cama.

De este modo, alternando la descripción de la actividad del psicópata con la investigación policial, Fleischer va destapando progresivamente en este magnífico *thriller* detalles y comportamientos de una sociedad moralista deslumbrada por conflictos políticos como el asesinato del presidente Kennedy, pero incapacitada para prestar atención al individuo, al enfermo. No en vano, la policía ignora realmente la identidad del criminal, el cual se revela como un padre de familia que trabaja como fontanero y que no es consciente de su mente esquizoide. Para José María Latorre, *"Fleischer y su guionista Anhalt no sólo ponen en evidencia que la policía está al servicio de la moral bienpensante sino que la sociedad a la que sirven es tan monstruosa que es capaz de generar monstruos irreconocibles en un retrato colectivo: Albert De Salvo no es un criminal hábil e inteligente sino una vulgar pieza del engranaje, lo que precisamente dificulta su identificación"*. El sagaz empleo de la entonces novedosa técnica de división múltiple de pantalla sirve a Fleischer para demostrar su virtuosismo simbólico y estilístico, puesto que dicho procedimiento implica tanto metáfora de la personalidad múltiple del *serial killer*, cuanto descripción de un universo poblado de *voyeurs*. Ello confiere a esta primera parte una curiosa estética de reportaje, un *look* de noticiario en brillante *scope* que no hubiese disgustado al Fritz Lang de **Mientras Nueva York duerme** (*While the City Sleeps*, 1956), al combinar insertos de informativos alertando del peligro con imágenes que ponen de relieve el morbo de los ciudadanos por el horror y la violencia. Lo que, a su vez, da lugar a un distanciamiento y objetividad que contrastan brutalmente con el segundo y turbador bloque del film, ese en el que Fleischer nos precipita al abismo insondable de la locura de De Salvo con una fuerza introspectiva que recuerda al mejor Bergman.

El enfrentamiento entre Bottomly y el patético Albert De Salvo ya confinado en la ascética y blanca habitación del hospital es de lo mejor filmado por Fleischer en su ya de por sí memorable carrera, logrando que el espectador experimente piedad y compasión por un ser perturbado que no es consciente de sus actos, y que al final es obligado por Bottomly a conocer su verdadera personalidad psicopática. Al respecto sobresale por derecho propio la matizada interpretación de Tony Curtis, quien resiste algunos de los planos sostenidos más hirientes y aterradores que se han visto en una pantalla, con mención especial para el que cierra la película mostrando a De Salvo ensimismado en su abismo particular. Y no menos espléndido es el modo en que Fleischer pervierte la imagen noble que había ofrecido hasta entonces Henry Fonda, quien en ese mismo año encarnaba a otro villano en la obra maestra de Sergio Leone **Hasta que llegó su hora** (*C'era una volta il West*, 1968). Eclipsada en el momento de su estreno por las hoy míticas obras de Kubrick, Polanski y Romero, **El estrangulador de Boston** conoce hoy una justa revalorización, y representa, como dijo una vez Carlos Losilla, una de las más bellas flores venenosas que ha legado el cine.

El emperador del norte
(*Emperor of the North*; Robert Aldrich, 1973)

Antonio José Navarro

Los orígenes conservadores de Robert Aldrich no hacían prever el tono duro, nihilista, a veces trágico, esporádicamente incendiario, de sus mejores películas –cf. **El beso mortal** (*Kiss Me Deadly*, 1955), **Attack!** (1956), **El último atardecer** (*The Last Sunset*, 1961) o **La venganza de Ulzana** (*Ulzana's Raid*, 1972)–. Y es que Aldrich, primo hermano de Nelson A. Rockefeller (1908-1979), vinculado al Partido Republicano por parte de su familia materna, cimentó su obra en la relatividad y ambigüedad de las cosas humanas, algo incompatible con cualquier pensamiento reaccionario. En consecuencia, la secuencia inicial de **El emperador del norte** (*Emperor of the North*, 1973) puede llamar a engaño: el brutal jefe del ferrocarril 19, Shack (Ernest Borgnine), celoso guardián de su pequeño imperio sobre raíles, golpea salvajemente con su martillo a un vagabundo que ha tenido la desdichada ocurrencia de "colarse" furtivamente en "su" tren, hasta provocar su muerte... El gesto de sádico "placer" que esboza Shack cuando asesta el fatídico mazazo; la terrible imagen del cuerpo del indigente despedazado tras caer entre las ruedas del convoy... La violencia desplegada en la secuencia inicial del film tiene mucho que ver con ciertas convenciones de la narración cinematográficas, con ciertos elementos básicos de la narración, del espectáculo: el hombre desea un mundo en el cual sea posible distinguir con claridad el Bien del Mal, pues en él existe el deseo, a la vez consustan-

cial e indómito, de juzgar antes que comprender... Incluso habrá quien piense que la violencia de **El emperador del norte** es una ilusión según la cual atañe única y exclusivamente a los hombres violentos. Pero, tal y como demuestra Aldrich a los pocos minutos de la proyección, la violencia es una cuestión política por excelencia que concierne a la sociedad en su conjunto.

Así pues, ¿qué situación puede haber más "violenta" que la generada por la Gran Depresión? En 1933, millones de obreros y agricultores vagaban por los Estados Unidos sin trabajo, sin hogar, sin comida, mientras Franklin D. Roosevelt intentaba poner en marcha el *New Deal* en el Congreso, infundiendo ánimos a la población mediante sus charlas radiofónicas –con ostensible cinismo, Robert Aldrich hace que uno de los amigos de "Nº 1" (Lee Marvin), llamado "Sonrisas" (Liam Dunn), escuche a Roosevelt tumbado en su infecta chabola–. Deambulando por bosques y vertederos, como fantasmas de un pasado mejor, decenas de hombres, viejos y jóvenes, algunos apenas unos niños –cf. la secuencia en que "Cigarrillo" (Keith Carradine) y un puñado de mocosos intentan arrebatarle la gallina que, a su vez, "Nº 1" ha robado...–, buscan algo que llevarse a la boca y, quizás, también algún estímulo vital que les devuelva el amor propio frente al *establishment* que los ningunea, que los oprime. *Establishment* representado por el tren 19 y su "amo", Shack, blandiendo su temible martillo. Por eso, el enfrentamiento (mortal) entre el citado Shack y "Nº 1" no es sólo un asunto entre hombres violentos, sino un conflicto colectivo, a pesar de que el enconado desprecio del personaje encarnado por Ernest Borgnine hacia los "menesterosos y polizones" apunte a un caso de (homicida) delirio paranoide, o que el interpretado por Lee Marvin haya convertido su amoral instinto de supervivencia en una peculiar forma de agresiva transgresión... Por ejemplo, los empleados del ferrocarril empiezan a apostar a favor o en contra de uno de los dos "contendientes" haciendo una frívola exhibición de dinero en una época de carestía y, de paso, fuerzan a los dos hombres a matarse, como si de un circo romano se tratara, como si la vida de uno y de otro, en sintonía con el estado económico del país, no tuviera ningún valor. ¿Será capaz de viajar "Nº 1" en el ferrocarril de Shack sin que este lo "atrape" como a una alimaña? Esto es lo único que les importa y, por ello, Aldrich inserta un impactante plano en total contrapicado, "desde debajo de la mesa donde se deposita el dinero", interrumpido por la aparición de Shack, consciente del abismo al que está siendo empujado (el primer plano del rostro crispado de Borgnine es suficientemente elocuente). No son menos implacables los *homeless* y menesterosos que casi obligan a "Nº 1" a batirse por ellos, vertiendo en sus oídos toda clase de elogios y aclamaciones para inflamar su ego. ¿Quiénes son los "buenos"? ¿Quiénes son los "malos"? Robert Aldrich parece tener muy claro que ambos colectivos rivalizan en bajeza moral.

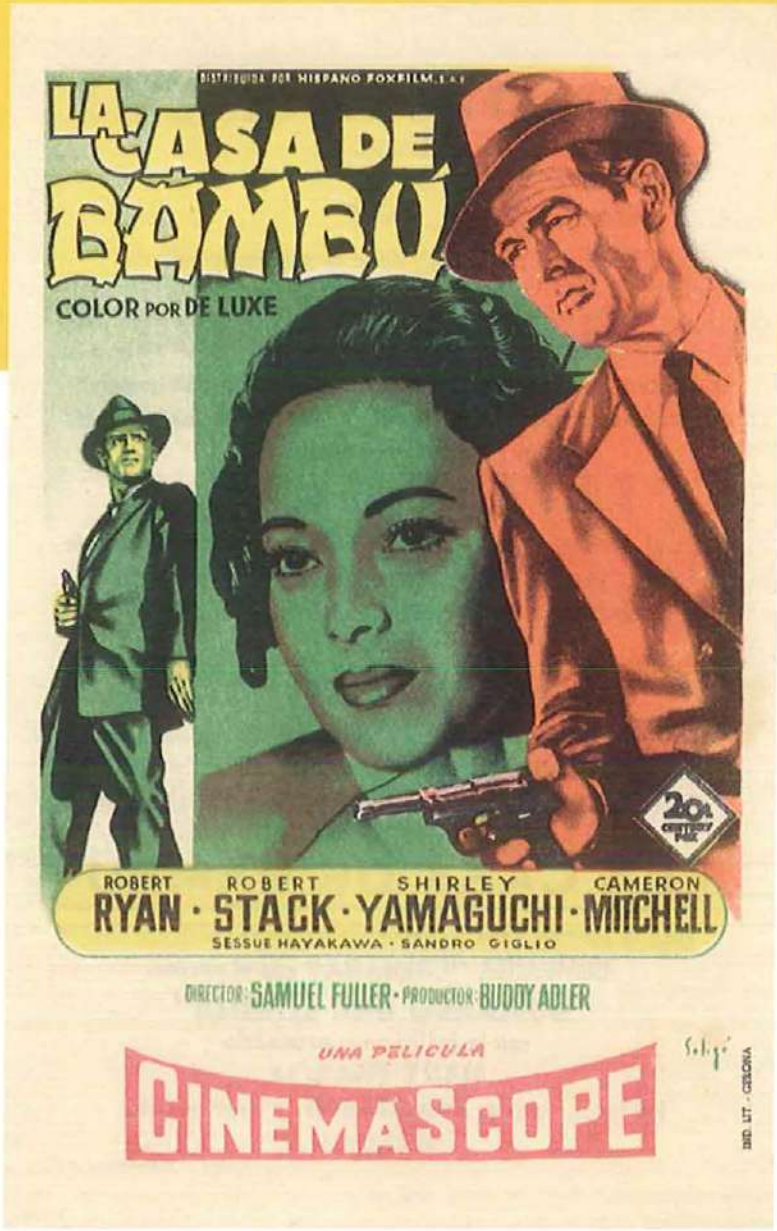
Alejado del pictórico romanticismo de la fotógrafa documental Dorothea Lange (1) o del poético dramatismo de John Steinbeck (2), Robert Aldrich en **El emperador del norte** describe los efectos de la Gran Depresión de forma retorcida y violenta. De los deprimentes vertederos y campos de chamizos que sirven de refugio a los vagabundos –campos que nada tienen que ver con los mostrados por Frank Borzage en su optimista **Fueros humanos** (*Man's Castle*, 1933)–, de las sucias estaciones de trenes y talleres ferroviarios en los cuales unos pocos privilegiados mantienen a duras penas su empleo, pasamos a los hermosos paisajes boscosos por donde avanza el tren 19, convertidos en surreal campo de batalla. Un tren, unos límpidos parajes naturales, unos hombres feroces que pelean movidos por sombríos estímulos personales, aunque arrastrados a la arena por un degradado entorno social –resulta significativo que "Cigarrillo" observe sin intervenir, expectante, el desenlace del tremendo choque final entre Shack y "Nº 1"...–, que evocan los tiempos bárbaros del Viejo Oeste, sin nostalgia, sin épica, sin románticas idealizaciones –no en vano, Aldrich había estrenado un año antes su obra más amarga y escalofriante, **La venganza de Ulzana**–, equiparando el salvajismo del presente con el del pasado. ¿Con qué objeto? Pues para concluir, desesperanzado, que la esencia violenta de su país apenas había cambiado, ni entonces ni en el momento de rodar **El emperador del norte**.

NOTAS

1. Llamada "la cronista del mundo real", Dorothea Lange (1895-1965) se hizo célebre entre 1933 y 1939 por sus fotografías sobre los efectos de la Gran Depresión en el medio rural, mostrando las precarias condiciones de vida en que miles de familias arruinadas habían quedado. Se acercó a ellos de manera casi amorosa, insuflándoles un cierto halo de heroísmo, ofreciendo una imagen muy trágica de Estados Unidos, convencida de que sus instantáneas podían ayudar a cambiar las cosas.

2. A pesar de su tendencia al melodrama exacerbado, al estilo de Charles Dickens o Victor Hugo, John Steinbeck (1902-1968) reflejó con dureza y compromiso un crudo retrato de los efectos de la Gran Depresión en su novela *Las uvas de la ira* (*The Grapes of Wrath*, 1938), que desató pasiones adversas, convirtiéndolo en un proscrito social. *"Los insultos de los terratenientes y los banqueros son bastante malos y empieza a asustarme el poder de todo esto"*, escribió.

Filmografía seleccionada



José María Latorre

El hecho de que los protagonistas de este número especial de *Nosferatu* dedicado a la "generación de la violencia" del cine norteamericano sean siete realizadores (Robert Aldrich, Richard Brooks, Richard Fleischer, Samuel Fuller, Anthony Mann, Nicholas Ray y Donald Siegel) inclina, por motivos de extensión, a ofrecer una filmografía seleccionada donde figuren los filmes más relacionados con el tema de la violencia que fueron rodados por cada uno de ellos, y no el resto (por la misma causa, las fichas técnicas son más reducidas de lo habitual). La excepción es Fuller, pues toda su obra está directamente vinculada con ese tema. En todos los casos se remite a alguno de los artículos que aparecen en el número, con objeto de situar el film dentro del concepto que cada cineasta tenía de esa temática, o al comentario concreto sobre la película. El remitir a alguno de esos artículos no significa necesariamente que en él se hable con más extensión del film, sino que con ellos se puede situar mejor, como decía, cada título dentro de la obra del realizador o dentro del género al que pertenecen. Si en estas filmografías figuran películas como **El Cid** (*El Cid*, 1961) o **La caída del imperio romano** (*The Fall of the Roman Empire*, 1963), y no **Rey de Reyes** (*King of Kings*, 1961) y **Sodoma y Gomorra** (*Sodom and Gomorrah*, 1962), es a causa de la importancia de cada uno de ellos en relación con el tema. Está claro que la violencia ocupa en unas un primer término, o un lugar destacado, o al menos contienen algún apunte significativo sobre él (véase al respecto el monólogo de James Mason en **La caída del imperio romano**), mientras que en otras no.

ROBERT ALDRICH

World for Ransom (1954)

Producción: Robert Aldrich y Bernard Tabakin para Plaza Productions / Monogram Pictures. **Argumento y Guión:** Lindsay Hardy y Hugo Butler (no acreditado). **Fotografía:** Joseph Biroc. **Música:** Frank DeVol. **Dirección artística:** William Glasgow. **Montaje:** Michael Luciano. **Duración:** 82 minutos. **Intérpretes:** Dan Duryea (*Mike Callahan*), Gene Lockhart (*Alexis Paderas*), Patrick Knowles (*Julian March*), Reginald Denny (*Mayor Bone*), Nigel Bruce (*gobernador Cutts*), Marian Carr (*Frennessey*).

Primera incursión de Aldrich en el terreno de la intriga atómica: una banda se propone secuestrar a un físico nuclear, pero en el plan se interpone un detective privado, ex combatiente de la Segunda Guerra Mundial. Film de bajo presupuesto, inspirado en una serie de televisión y rodado en diecisiete días.

Apache (*Apache*, 1954)

Producción: Harold Hecht para Hecht-Lancaster / United Artists. **Argumento:** la novela de Paul I. Wellman. **Guión:** James R. Webb. **Fotografía:** Ernest Laszlo (Technicolor). **Música:** David Raksin. **Dirección artística:** Nicolai Remisoff. **Montaje:** Alan Crossland Jr. **Duración:** 92 minutos. **Intérpretes:** Burt Lancaster (*Massai*), Jean Peters (*Nalinle*), John McIntire (*Al Sieber*), Charles Bronson (*Hondo*), John Dehner (*Weddle*).

Véanse artículos sobre Aldrich y sobre el western.

Veracruz (*Veracruz*, 1954)

Producción: James Hill para Hecht-Lancaster / United Artists. **Argumento:** Borden Chase. **Guión:** Roland Kibbee y James R. Webb. **Fotografía:** Ernest Laszlo (Technicolor / Superscope). **Música:** Hugo Friedhofer. **Dirección artística:** Al Ybarra. **Montaje:** Alan Crossland Jr. **Duración:** 94 minutos. **Intérpretes:** Gary Cooper (*Benjamin Trane*), Burt Lancaster (*Joe Erin*), Denise Darcel (*condesa María Duvarre*), César Romero (*marqués de Labordere*), George Macready (*emperador Maximiliano*), Sara Montiel (*Nina*), Ernest Bognine (*Donnegan*), Henry Brandon (*Danette*), Jack Elam (*Tex*), Charles Bronson (*Pittsburg*), Charles Lambert (*Charlie*).

Véanse artículos sobre Aldrich y sobre el western.

El beso mortal (*Kiss Me Deadly*, 1955)

Producción: Robert Aldrich para Parklane Pictures / United Artists. **Argumento:** la novela de Mickey Spillane. **Guión:** A.I. Bezzerides. **Fotografía:** Ernest Laszlo. **Música:** Frank DeVol. **Dirección artística:** William Glasgow. **Montaje:** Michael Luciano. **Duración:** 105 minutos. **Intérpretes:** Ralph Meeker (*Mike Hammer*), Albert Dekker (*Dr. Soberin*), Maxime Cooper (*Velda*), Cloris Leachman (*Christina Bailey*), Paul Stewart (*Carl Evello*), Jack Elam (*Charlie Max*), Juano Hernández (*Eddie Yager*).

Véanse artículo sobre Aldrich y el comentario sobre el film.

The Big Knife (1955)

Productor: Robert Aldrich para Associates and Aldrich / United Artists. **Argumento:** la obra teatral de Clifford Odets. **Guión:** James Poe. **Fotografía:** Ernest Laszlo. **Música:** Frank DeVol. **Dirección artística:** William Glasgow. **Montaje:** Michael Luciano. **Duración:** 111 minutos. **Intérpretes:** Jack Palance (*Charles Castle*), Ida Lupino (*Marion Castle*), Wendell Corey (*Smiley Coy*), Jean Hagen (*Connie Bliss*), Shelley Winters (*Dixie Evans*), Rod Steiger (*Stanley Hoff*), Everett Sloane (*Nat Danzinger*), Strother Martin (*el regidor*).

Véase artículo sobre Aldrich.

Attack! (1956)

Producción: Robert Aldrich para Associates and Aldrich / United Artists. **Argumento:** la obra de Norman Brooks. **Guión:** James Poe. **Fotografía:** Joseph Biroc. **Música:** Frank DeVol. **Dirección artística:** William Glasgow. **Montaje:** Michael Luciano. **Duración:** 107 minutos. **Intérpretes:** Jack Palance (*teniente Costa*), Eddie Albert (*capitán Cooney*), Lee Marvin (*coronel Bartlett*), Robert Strauss (*Stein*), Richard Jaeckel (*Snowden*), Peter Van Eyck (*alemán*), Buddy Ebsen (*sargento Ingersol*), Strother Martin (*sargento Tolliver*).

Véanse artículos sobre Aldrich y sobre el cine bélico.

Bestias de la ciudad (*The Garment Jungle*, 1957)

Producción: Harry Kleiner para Columbia. **Argumento:** un artículo de Lester Velie. **Guión:** Harry Kleiner. **Fotografía:** Joseph Biroc. **Música:** Leith Stevens. **Dirección artística:** Robert E. Patterson. **Montaje:** William Lyon. **Duración:** 88 minutos. **Intérpretes:** Lee J. Cobb (*Walter Mitchell*), Kerwin Matthews (*Alan Mitchell*), Gia Scala (*Theresa Renata*), Richard Boone (*Artie Ravidge*), Valerie French (*Lee Hackett*), Joseph Wiseman (*Kovan*).

El film lleva la firma de Vincent Sherman, quien sustituyó a Aldrich cinco días antes del final del rodaje. La relación de un padre y un hijo se ve afectada a partir del momento en que este, ex combatiente de la Guerra de Corea, se entera de que el negocio textil que la familia posee en Nueva York está controlado por una de las ramas del sindicato del crimen organizado. Aldrich abandonó el rodaje por discrepancias con el estudio. Se recuerda la atmósfera tensa, el tono sincopado.

Traición en Atenas (*The Angry Hills*, 1959)

Producción: Raymond Stross para Metro-Goldwyn-Mayer / Cineman Prod. **Argumento:** una novela de Leon Uris. **Guión:** A.I. Bezzerides. **Fotografía:** Stephen Dade (Cinemascope). **Música:** Richard Bennett. **Dirección artística:** Ken Adam. **Montaje:** Peter Tanner. **Duración:** 105 minutos. **Intérpretes:** Robert Mitchum (*Mike Harrison*), Elizabeth Mueller (*Lisa*), Stanley Baker (*Konrad Heisler*), Gia Scala (*Elethetria*), Theodore Bikel (*Tassos*), Kieron Moore

(*Andreas*), Marius Goring (*coronel Oberg*), Sebastian Cabot (*Chessey*).

Un film que nunca gustó a Aldrich (ni a Mitchum). En él se siguen los pasos de un corresponsal de guerra norteamericano durante la ocupación nazi de Grecia, que es apresado por el ejército alemán después de haberse apoderado de una información importante para los aliados.

Ten Seconds To Hell (1959)

Producción: Michael Carreras para Hammer / Seven Arts. **Argumento:** una novela de Lawrence P. Bachman. **Guión:** Robert Aldrich y Toddy Sherman. **Fotografía:** Ernest Laszlo. **Música:** Richard Farrell y Kenneth V. Jones. **Dirección artística:** Ken Adam. **Montaje:** Harry Richardson y James Needs. **Duración:** 94 minutos. **Intérpretes:** Jack Palance (*Eric Koertner*), Jeff Chandler (*Karl Wirtz*), Martine Carol (*Margot Hofer*), Robert Cornthwaite (*Franz Loeffler*), Dave Willock (*Peter Tillig*), Virginia Baker (*Ann*).

Curioso tránsito de Aldrich por la Hammer, si bien la marca visual de esa casa no se hace notar, ya que la película fue rodada en los estudios de la UFA y con otro equipo del habitual en ella (permaneció el montador James Needs). Berlín en la posguerra: una unidad de artificieros del ejército alemán van siendo asesinados hasta que sólo quedan dos de ellos. Al parecer, el montaje hizo desaparecer cuarenta minutos del material rodado.

El último atardecer (*The Last Sunset*, 1961)

Producción: Bryna / Universal. **Argumento:** una novela de Howard Rigsby. **Guión:** Dalton Trumbo. **Fotografía:** Ernest Laszlo (Eastmancolor). **Música:** Ernest Gold. **Dirección artística:** Alexander Golitzen y Al Sweeney. **Montaje:** Michael Luciano y Edward Mann. **Duración:** 115 minutos. **Intérpretes:** Kirk Douglas (*Brenda O'Malley*), Rock Hudson (*Dana Stribling*), Dorothy Malone (*Belle Breckenridge*), Joseph Cotten (*John Breckenridge*), Carol Lynley (*Missy*), Meville Brand (*Hobbs*), Jack Elam (*Ed Hobbs*).

Véanse artículos sobre Aldrich, sobre el western *y sobre los años 60 y 70.*

¿Qué fue de Baby Jane? (*What Ever Happened to Baby Jane?*, 1962)

Producción: Associates and Aldrich / Seven Arts. **Argumento:** una novela de Henry Farrell. **Guión:** Lucas Heller. **Fotografía:** Ernest Haller. **Música:** Frank DeVol. **Dirección artística:** William Glasgow. **Montaje:** Michael Luciano. **Duración:** 132 minutos. **Intérpretes:** Bette Davis (*Jane Hudson*), Joan Crawford (*Blanche Hudson*), Victor Buono (*Edwin Flagg*), Maidie Norman (*Elvira Scott*), Anna Lee (*Mrs. Bates*), Marjorie Bennett (*Della Flagg*).

Véanse artículos sobre Aldrich y sobre los años 60 y 70.

Canción de cuna para un cadáver (*Hush... Hush, Sweet Charlotte*, 1964)

Producción: Associates and Aldrich / Twentieth Century Fox. **Argumento:** un relato de Henry Farrell. **Guión:** Lucas Heller y Henry Farrell. **Fotografía:** Joseph Biroc. **Música:** Frank DeVol. **Dirección artística:** William Glasgow. **Montaje:** Michael Luciano. **Duración:** 133 minutos. **Intérpretes:** Bette Davis (*Charlotte Holls*), Olivia de Havilland (*Miriam Deering*), Joseph Cotten (*Dr. Drews Bayliss*), Agnes Moorehead (*Velma Cruther*), Cecil Kellaway (*Harry Wills*), Victor Buono (*Big Sam Jollis*), Mary Astor (*Mrs. Mayhew*).

Véanse artículos sobre Aldrich y sobre los años 60 y 70.

Doce del patíbulo (*The Dirty Dozen*, 1967)

Producción: Metro-Goldwyn-Mayer. **Argumento:** una novela de E.M. Nathanson. **Guión:** Nunnally Johnson y Lucas Heller. **Fotografía:** Edward Scaife (Metrocolor / 70 mm.). **Música:** Frank DeVol. **Dirección artística:** W.E. Hutchinson. **Montaje:** Michael Luciano. **Duración:** 149 minutos. **Intérpretes:** Lee Marvin (*mayor Reisman*), Ernest Borgnine (*general Worden*), Charles Bronson (*Joseph Wladislaw*), Jim Brown (*Robert Jefferson*), Telly Savalas (*Archer Maggott*), John Cassavetes (*Victor Franko*), Robert Ryan (*coronel Bereed*), Donald Sutherland (*Pinkey*), Ralph Meeker (*capitán Kinders*), Richard Jaeckel (*sargento Bowren*).

Véanse artículos sobre Aldrich, sobre el cine bélico y sobre los años 60 y 70.

The Killing of Sister George (1968)

Producción: Associates and Aldrich / Palomar Pictures. **Argumento:** una obra teatral de Frank Marcus. **Guión:** Lucas Heller. **Fotografía:** Joseph Biroc (Metrocolor). **Música:** Gerald Fried. **Dirección artística:** William Glasgow. **Montaje:** Michael Luciano. **Duración:** 140 minutos. **Intérpretes:** Beryl Reid (*June Buckridge / Sister George*), Susannah York (*Alice*), Coral Browne (*Mercy Croft*), Ronald Fraser (*Leo Lockhart*), Patricia Medina (*Betty Thaxter*).

Véanse artículos sobre Aldrich y sobre los años 60 y 70.

Comando en el Mar de China (*Too Late the Hero*, 1970)

Producción: ABC Pictures / Palomar Pictures / Associates and Aldrich. **Argumento:** Robert Aldrich y Robert Sherman. **Guión:** Robert Aldrich y Lucas Heller. **Fotografía:** Joseph Biroc (Metrocolor). **Música:** Gerald Fried. **Dirección artística:** James D. Vance. **Montaje:** Michael Luciano. **Duración:** 133 minutos. **Intérpretes:** Michael Caine (*Toash Hearne*), Cliff Robertson (*teniente Lawson*), Henry Fonda (*capitán Nolan*), Ian Bannen (*Thornton*), Denlhom Elliot (*capitán Honrsby*), Ronald Fraser (*Campbell*).

Véanse artículos sobre Aldrich, sobre el cine bélico y sobre los años 60 y 70.

La banda de los Grissom (*The Grissom Gang*, 1971)

Producción: Associates and Aldrich / ABC Pictures. **Argumento:** una novela de James Hadley Chase. **Guión:** Leon Griffiths. **Fotografía:** Joseph Biroc (Metrocolor). **Música:** Gerald Fried. **Dirección artística:** James D. Vance. **Montaje:** Michael Luciano. **Duración:** 128 minutos. **Intérpretes:** Kim Darby (*Barbara Blandish*), Scott Wilson (*Slim Grissom*), Tony Musante (*Eddie Hagan*), Irene Dalley (*Ma Grissom*), Connie Stevens (*Anna Borg*).

Véanse artículos sobre Aldrich y sobre los años 60 y 70.

La venganza de Ulzana (*Ulzana's Raid*, 1972)

Producción: Carter de Haven / Robert Aldrich Prod. **Argumento y Guión:** Alan Sharp. **Fotografía:** Joseph Biroc (Technicolor). **Música:** Frank DeVol. **Dirección artística:** James D. Vance. **Montaje:** Michael Luciano. **Duración:** 103 minutos. **Intérpretes:** Burt Lancaster (*MacIntosh*), Bruce Davison (*teniente De Buin*), Jorge Luke (*Ke-Ni-Tay*), Richard Jaeckel (*sargento*), Joaquín Martínez (*Ulzana*), Lloyd Bochner (*capitán Gates*).

Véanse artículos sobre Aldrich, sobre el western *y sobre los años 60 y 70.*

El emperador del norte (*Emperor of the North*, 1973)

Producción: Inter-Hemisphere. **Argumento y Guión:** Christopher Knopf. **Fotografía:** Joseph Biroc (Color De Luxe). **Música:** Frank DeVol. **Dirección artística:** Jack Martin Smith. **Montaje:** Michael Luciano. **Duración:** 120 minutos. **Intérpretes:** Lee Marvin (*Nº 1*), Ernest Borgnine (*Shack*), Keith Carradine (*Cigaret*), Charles Tyner (*Cracker*), Malcolm Atterbury (*Hogger*), Elisha Cook Jr. (*Gray Cat*).

Véanse artículos sobre Aldrich y sobre los años 60 y 70 y el comentario sobre el film.

El rompehuesos (*The Longest Yard*, 1974)

Producción: Long Road Prod. / Paramount. **Argumento:** Albert S. Ruddy. **Guión:** Tracy Kennan Wynn. **Fotografía:** Joseph Biroc (Technicolor). **Música:** Frank DeVol. **Dirección artística:** James D. Vance. **Montaje:** Michael Luciano. **Duración:** 120 minutos. **Intérpretes:** Burt Reynolds (*Paul Krewe*), Eddie Albert (*el director, Warden Hazen*), Michael Conrad (*Nate Scarboro*), Jim Hampton (*Caretaker*), Harry Caesar (*Granville*), Bernadette Peters (*secretaria de Warden*).

Véanse artículos sobre Aldrich y sobre los años 60 y 70.

Destino fatal (*Hustle*, 1975)

Producción: RoBurt Prod. / Paramount. **Argumento y Guión:** Steve Shagan. **Fotografía:** Joseph Biroc (Eastmancolor). **Música:** Frank DeVol. **Dirección artística:** Hylard Brown. **Montaje:** Michael Luciano. **Duración:** 120 minutos. **Intérpretes:** Burt Reynolds (*teniente Phil Gaines*), Catherine Deneuve (*Nicole Britton*), Paul Winfield (*sargento Belgrave*), Eddie Albert (*Leo Sellers*), Catherine Bach (*Peggy Summers*).

Véanse artículos sobre Aldrich y sobre los años 60 y 70.

Alerta: misiles (*Twilight's Last Gleaming*, 1976)

Producción: Lorimar Productions / Bavaria Atelier / Geria para Allied Artists. **Argumento:** una novela de Walter Wager. **Guión:** Ronald M. Cohen y Edward Huebsch. **Fotografía:** Robert Hauser (Technicolor). **Música:** Jerry Goldsmith. **Dirección artística:** Werner Achmann. **Montaje:** Michael Luciano. **Duración:** 146 minutos. **Intérpretes:** Burt Lancaster (*Lawrence Dell*), Richard Widmark (*general MacKenzie*), Charles Durning (*presidente Stevens*), Paul Winfield (*Powell*), Melvyn Douglas (*Guthrie*), Joseph Cotten (*Renfrew*), Burt Young (*Garvas*), Richard Jaeckel (*capitán Towne*), Vera Miles (*Sra. Stevens*), Leif Erickson (*el director de la CIA*).

Véanse artículos sobre Aldrich, sobre el cine bélico y sobre los años 60 y 70.

La patrulla de los inmorales (*The Choirboys*, 1977)

Producción: Lorimar Productions / Airone Prod. para Universal. **Argumento:** una novela de Joseph Wambaugh. **Guión:** Christopher Knopf. **Fotografía:** Joseph Biroc (Technicolor). **Música:** Frank DeVol. **Dirección artística:** Bill Kenney. **Montaje:** Maury Winetrobe. **Duración:** 119 minutos. **Intérpretes:** Perry King (*Baxter Slate*), Charles Durning (*"Spermwhale" Walen*), Lou Gosset (*Calvin Motts*), Barbara Rhoades (*Vic Tayback*), Tim McIntire (*Roscoe Rules*), Randy Quaid (*Dean Proust*), Don Stroud (*Sam Lyles*), James Woods (*Harold Bloomguard*).

Véanse artículos sobre Aldrich y sobre los años 60 y 70.

RICHARD BROOKS

Crisis (1950)

Producción: Metro-Goldwyn-Mayer. **Argumento:** una novela de George Tabori. **Guión:** Richard Brooks. **Fotografía:** Ray Dune. **Música:** Miklós Rózsa. **Dirección artística:** Cedric Gibbons y Preston Ames. **Montaje:** Robert J. Kern. **Duración:** 96 minutos. **Intérpretes:** Cary Grant (*Dr. Eugene Norland*), José Ferrer (*Raoul Farrago*), Paula Raymond (*Helen Ferguson*), Signe Hasso (*Isabel Farrago*), Ramón Novarro (*coronel Adragon*), Antonio Moreno (*Dr. Emilio Nierra*), Gilbert Roland (*González*).

Véase artículo sobre Brooks.

Deadline USA (1952)

Producción: Twentieth Century Fox. **Argumento y Guión:** Richard Brooks. **Fotografía:** Milton Krasner. **Música:** Cyril Mockridge. **Dirección artística:** Lyle Wheeler y George Patrick. **Montaje:** William B. Murphy. **Duración:** 87 minutos. **Intérpretes:** Humphrey Bogart (*Ed Hutcheson*), Ethel Barrymore (*Margaret Garrison*), Kim Hunter (*Nora*), Ed Begley (*Frank Allen*), Paul Stewart (*Harry Thompson*), Joe de Santis (*Herman Schmidt*), Jim Backus (James Cleary).

Véase artículo sobre Brooks y el comentario sobre el film.

Battle Circus (1953)

Producción: Metro-Goldwyn-Mayer. **Argumento:** Allen Rivkin y Laura Kerr. **Guión:** Richard Brooks. **Fotografía:** John Alton. **Música:** Lennie Hayton. **Dirección artística:** Cedric Gibbons y James Basevi. **Montaje:** George Boemler. **Duración:** 90 minutos. **Intérpretes:** Humphrey Bogart (*mayor Jed Webbe*), June Allyson (*teniente Ruth McCara*), Keenan Wynn (*sargento Orvil Statt*), Robert Keith (*teniente coronel Hillary Whalters*), William Campbell (*capitán John Rustford*), Steve Forrest (*sargento*).

Véanse artículos sobre Brooks y sobre el cine bélico.

Take the High Ground (1953)

Producción: Metro-Goldwyn-Mayer. **Argumento y Guión:** Millard Kaufman. **Fotografía:** John Alton (Ansco Color). **Música:** Dimitri Tiomkin. **Dirección artística:** Cedric Gibbons y Edward Carfagno. **Montaje:** John Dunning. **Duración:** 101 minutos. **Intérpretes:** Richard Widmark (*sargento Thorne Ryan*), Karl Malden (*sargento Laverne Holt*), Carleton Carpenter (*Merton Tolliver*), Elaine Stewart (*Julie Mollison*), Russ Tamblyn (*Paul Jamison*), Steve Forrest (*Lobo Naglaski*).

Véanse artículos sobre Brooks y sobre el cine bélico.

Semilla de maldad (*The Blackboard Jungle*, 1955)

Producción: Metro-Goldwyn-Mayer. **Argumento:** una novela de Evan Hunter. **Guión:** Richard Brooks. **Fotografía:** Russell Harlan. **Música:** adaptaciones a cargo de Charles Walcott. **Dirección artística:** Cedric Gibbons y Randall Duell. **Montaje:** Ferris Webster. **Duración:** 101 minutos. **Intérpretes:** Glenn Ford (*Richard Dadier*), Anne Francis (*Anne Dadier*), Margaret Hayes (*Lois Judby Hammond*), Louis Calhern (*Jim Murdock*), Richard Kiley (*Joshua Edwards*), Sidney Poitier (*Gregory Miller*), Vic Morrow (*Artie West*).

Véanse artículo sobre Brooks y el comentario sobre el film.

The Last Hunt (1956)

Producción: Metro-Goldwyn-Mayer. **Argumento:** una novela de Milton Lott. **Guión:** Richard Brooks. **Fotografía:** Russell Harlan (Eastmancolor / Cinemascope). **Música:** Daniele Amfitheatrof. **Dirección artística:** Cedric Gibbons y Merryl Pye. **Montaje:** Ben Lewis. **Duración:** 106 minutos. **Intérpretes:** Robert Taylor (*Charlie Gilson*), Stewart Granger (*Sandy McKenzie*), Debra Paget (*la india*), Lloyd Nolan (*Woodfoot*), Russ Tamblyn (*Jimmy O'Brien*), Constance Ford (*Peg*).

Véanse artículos sobre Brooks y sobre el western.

Sangre sobre la tierra (*Something of Value*, 1956)

Producción: Metro-Goldwyn-Mayer. **Argumento:** una novela de Robert Ruark. **Guión:** Richard Brooks. **Fotografía:** Russell Harlan. **Música:** Miklós Rózsa. **Dirección artística:** William A. Horning y Edward Carfagno. **Montaje:** Ferris Webster. **Duración:** 113 minutos. **Intérpretes:** Rock Hudson (*Peter McKenzie*), Dana Wynter (*Holly Keith*), Sidney Poitier (*Kimani*), Wendy Hiller (*Elizabeth Newton*), Juano Hernández (*Njogu*), William Marshall (*jefe*), Robert Beatty (*Jeff Newton*).

Véase artículo sobre Brooks.

Los hermanos Karamazov (*The Brothers Karamazov*, 1958)

Producción: Metro-Goldwyn-Mayer. **Argumento:** una novela de Fedor Dostoievski. **Guión:** Richard Brooks. **Fotografía:** John Alton (Metrocolor). **Música:** Bronislau Kaper. **Dirección artística:** William A. Horning y Paul Groesse. **Montaje:** John Dunning. **Duración:** 146 minutos. **Intérpretes:** Yul Brynner (*Dimitri Karamazov*), Maria Schell (*Gruschenka*), Claire Bloom (*Katia*), Lee J. Cobb (*Fedor Karamazov*), Richard Basehart (*Ivan Karamazov*), Albert Salmi (*Smerdyakov*), Simon Oakland (*Mavrayek*), David Opatoshu (*Snegyrov*), Judith Evelyn (*madame Hohlakov*).

Véase artículo sobre Brooks.

Los profesionales (*The Professionals*, 1966)

Producción: Pax Enterprises / Columbia Pictures. **Argumento:** una novela de Frank O'Rourke. **Guión:** Richard Brooks. **Fotografía:** Conrad Hall (Technicolor / Panavision). **Música:** Maurice Jarre. **Dirección artística:** Edward S. Haworth. **Montaje:** Peter Zinner. **Duración:** 116 minutos. **Intérpretes:** Burt Lancaster (*Bill Dolworth*), Lee Marvin (*Henry Rico Fardan*), Robert Ryan (*Hans Ehrengard*), Jack Palance (*Jesús Raza*), Claudia Cardinale (*Maria Grant*), Ralph Bellamy (*J.W. Grant*), Woody Strode (*Jacob Sharp*).

Véanse artículos sobre Brooks, sobre el western *y sobre los años 60 y 70.*

A sangre fría (*In Cold Blood*, 1967)

Producción: Pax Enterprises / Columbia Pictures. **Argumento:** una novela de Truman Capote. **Guión:** Richard Brooks. **Fotografía:** Conrad Hall (Panavision). **Música:** Quincy Jones. **Dirección artística:** Robert Boyle. **Montaje:** Peter Zinner. **Duración:** 133 minutos. **Intérpretes:** Robert Blake (*Perry Smith*), Scott Wilson (*Dick Hickcock*), John Forsythe (*Alvin Dewey*), Paul Stewart (*Bill Jensen*), Jeff Corey (*Mr. Hickcock*).

Véanse artículos sobre Brooks y sobre los años 60 y 70 y el comentario sobre el film.

Muerde la bala (*Bite the Bullet*, 1975)

Producción: Persky-Bright / Vista Picture. **Argumento y Guión:** Richard Brooks. **Fotografía:** Harry Stradling Jr. (Metrocolor). **Música:** Alex North. **Dirección artística:** Robert Boyle. **Montaje:** George Grenville. **Duración:** 131 minutos. **Intérpretes:** Gene Hackman (*Sam Clayton*), James Coburn (*Luke Matthews*), Candice Bergen (*Miss Jones*), Ben Johnson (*"Mister"*), Ian Bannen (*Norfolk*), Jan-Michael Vicent (*Carbo*), Paul Stewart (*J.B. Parker*).

Véanse artículos sobre Brooks, sobre el western *y sobre los años 60 y 70.*

Buscando al Sr. Goodbar (*Looking for Mr. Goodbar*, 1977)

Producción: Paramount. **Argumento:** una novela de Judith Rossner. **Guión:** Richard Brooks. **Fotografía:** William A. Fraker (Metrocolor). **Música:** Artie Kane. **Dirección artística:** Edward Carfagno. **Montaje:** George Grenville. **Duración:** 135 minutos. **Intérpretes:** Diane Keaton (*Theresa Dunn*), Tuesday Weld (*Catherine Dunn*), William Atherton (*James Morrisey*), Richard Kiley (*Mr. Dunn*), Richard Gere (*Toni Lopanto*), Tom Berenger (*Gary Cooper White*).

Véanse artículos sobre Brooks y sobre los años 60 y 70.

Objetivo mortal (*Wrong Is Right*, 1982)

Producción: Columbia. **Argumento:** una novela de Charles McCarry. **Guión:** Richard Brooks. **Fotografía:** Fred J. Koenenkamp (Metrocolor). **Música:** Artie Kane. **Dirección artística:** Edward Carfagno. **Montaje:** George Grenville. **Duración:** 117 minutos. **Intérpretes:** Sean Connery (*Patrick Hale*), George Grizzard (*presidente Lockwood*), Robert Conrad (*general Wombat*), Katherine Ross (*Sally Blake*), John Saxon (*Homer Hubbard*), Henry Silva (*Palek*), Leslie Nielsen (*Mallory*), Robert Webber (*Harvey*), Hardy Kruger (*Helmut Hunger*).

Véase artículo sobre Brooks.

RICHARD FLEISCHER

Bodyguard (1948)

Producción: R.K.O. Radio Pictures. **Argumento:** Robert Altman y George W. George. **Guión:** Fred Niblo Jr. y Harry Essex. **Fotografía:** Robert de Grasse. **Música:** Paul Sawtell. **Montaje:** Elmo Williams. **Duración:** 62 minutos. **Intérpretes:** Lawrence Tierney, Priscilla Lane, Philip Reed, Elizabeth Risdom, June Clayworth, Stevie Brodie, Jack Fenton.

The Clay Pigeon (1949)

Producción: R.K.O. Radio Pictures. **Guión:** Carl Foreman. **Fotografía:** Robert de Grasse. **Música:** Paul Sawtell. **Dirección artística:** Albert S. D'Agostino y Walter E. Keller. **Montaje:** Samuel S. Beetley. **Duración:** 63 minutos. **Intérpretes:** Bill Williams (*Jim Fletcher*), Barbara Hale (*Martha Gregory*), Richard Quine (*Ted Niles*), Richard Loo (*Tokoyama*), Frank Fenton (*teniente Brentice*).

Follow Me Quietly (1949)

Producción: R.K.O. Radio Pictures. **Argumento:** Francis Rosenwald y Anthony Mann. **Guión:** Lillie Hayward. **Fotografía:** Robert de Grasse. **Música:** Leonid Raab. **Dirección artística:** Albert S. D'Agostino. **Montaje:** Elmo Williams. **Duración:** 59 minutos. **Intérpretes:** William Lundigan

(*Grant*), Dorothy Patrick (*Ann*), Jeff Corey (*Collins*), Nestor Palva (*Benny*), Charles D. Brown (*Mulvaney*).

Trapped (1949)

Producción: Contemporary Prod. para Eagle Lion. **Guión:** George Luckerman y Earl Felton. **Fotografía:** Guy Roe. **Música:** Sol Kaplan. **Dirección artística:** Frank Durlauf. **Montaje:** Alfred de Gaetano. **Duración:** 79 minutos. **Intérpretes:** Lloyd Bridges (*Stewart*), Barbara Payton (*Laurie*), John Hoyt (*Downey*), James Todd (*Sylvester*), Ross Conway (*Gumby*).

Armored Car Robbery (1950)

Producción: R.K.O. Radio Pictures. **Argumento:** Robert Angus y Robert Leeds. **Guión:** Earl Felton y Gerald Drayson Adams. **Fotografía:** Guy Roe. **Música:** Constantin Bakaleinikoff. **Dirección artística:** Albert S. D'Agostino y Ralph Berger. **Montaje:** Desmond Marquette. **Duración:** 67 minutos. **Intérpretes:** Charles McGraw (*Cordell*), Adele Jergens (*Yvonne*), William Talman (*Purvus*), Douglas Fowley (*Benny*), Steve Brodie (*Mapes*), Don McGuire (*Ryan*).

La frontera del crimen (*His Kind of Woman*, 1951)

Codirigida por John Farrow. Fleischer no fue acreditado. **Producción:** R.K.O. Radio Pictures. **Argumento:** un relato de Gerald Drayson Adams. **Guión:** Jack Leonard y Frank Fenton. **Fotografía:** Harry J.Wild. **Música:** Leigh Harline. **Dirección artística:** Albert S. D'Agostino. **Montaje:** Eda Warren y Frederick Knudtson. **Duración:** 122 minutos. **Intérpretes:** Robert Mitchum (*Dan Milner*), Jane Russell (*Lenore Brent*), Tim Holt (*Bill Lusk*), Vincent Price (*Mark Cardigan*), Raymond Burr (*Nick Ferraro*), Marjorie Reynolds (*Helen Cardigan*), Charles McGraw (*Thompson*), Jim Backus (*Myron*).

The Narrow Margin (1951)

Producción: R.K.O. Radio Pictures. **Argumento:** Martin Goldsmith y Jack Leonard. **Guión:** Earl Felton. **Fotografía:** George E. Diskant. **Dirección artística:** Edward Carfagno. **Duración:** 71 minutos. **Intérpretes:** Charles McGraw (*Walter Brown*), Marie Windsor (*Sra. Neall*), Jacqueline White (*Ann Sinclair*), Queenie Leonard (*Sra. Troll*), David Clarke (*Kemp*), Peter Virgo (*Densel*), Don Beddoe (*Gus Forbes*).

El comienzo de la carrera de Richard Fleischer como realizador tuvo lugar en el marco de la serie B, con varios pequeños "filmes negros" de corta duración en los que el cineasta ya dio muestras de su interés por la temática de la violencia. Si bien llama la atención su participación en ***La frontera del crimen****, oficialmente atribuido a John Farrow, el más famoso es* ***The Narrow Margin*** *(véase artículo sobre el film), centrado en la figura de la viuda de un gánster que se propone declarar contra el Sindicato del Crimen y a la que, a pesar de que está protegida por la policía, intentan asesinar para impedirlo. El film conoció un* remake *dirigido por Peter Hyams e interpretado por Gene Hackman,* ***Testigo accidental*** *(*Narrow Margin*, 1990). De los otros, uno* ***(Bodyguard)*** *trata sobre un detective que trabaja como guardaespaldas de la directora de una fábrica:* ***The Clay Pigeon*** *sobre un* marine *sometido a juicio por colaborar con los japoneses y haber sido responsable de la muerte de un amigo;* ***Follow Me Quietly*** *gira en torno a la búsqueda policial de un asesino;* ***Trapped*** *es sobre la lucha de los agentes del Tesoro contra los falsificadores de moneda; y* ***Armored Car Robbery*** *tiene como protagonista a un criminal que se sirve del hecho de no estar fichado por la policía para cometer sus delitos.*

Sábado trágico (*Violent Saturday*, 1955)

Producción: Twentieth Century Fox. **Argumento:** una novela de William L. Heath. **Guión:** Sidney Boehm. **Fotografía:** Charles G. Clarke (Color De Luxe / Cinemascope). **Música:** Hugo Friedhofer. **Dirección artística:** George W. Davis y Lyle R. Wheeler. **Montaje:** Louis Loeffler. **Duración:** 91 minutos. **Intérpretes:** Victor Mature (*Shelley Martin*), Sylvia Sidney (*Elsie*), Richard Egan (*Boyd Fairchild*), Ernest Borgnine (*Stadt*), Virginia Leith (*Linda*), Stephen McNally (*Harper*), Tommy Noonan (*Harry Reeves*), Lee Marvin (*Dill*), J. Carroll Naish (*Chapman*).

Véanse artículo sobre Fleischer y el comentario sobre el film.

La muchacha del trapecio rojo (*The Girl in the Red Velvet Swing*, 1955)

Producción: Twentieth Century Fox. **Guión:** Charles Brackett y Walter Reisch, a partir de documentos compilados por Charles Samuels. **Fotografía:** Milton Krasner (Color De Luxe / Cinemascope). **Música:** Hugo Friedhofer. **Dirección artística:** Lyle R. Wheeler y Maurice Ransford. **Montaje:** George Grenville. **Duración:** 109 minutos. **Intérpretes:** Ray Milland (*Stanford White*), Joan Collins (*Evelyn Nesbitt Thaw*), Farley Granger (*Harry K. Thaw*), Luther Adler (*Delphin Delmas*), Glenda Farrell (*Sra. Nesbitt*), Cornelia Otis Skinner (*Sra. Thaw*), Frances Fuller (*Sra. White*).

Véase artículo sobre Fleischer y el comentario sobre el film.

Bandido (*Bandido!*, 1956)

Producción: Bandido Prod. para United Artists. **Guión:** Earl Felton. **Fotografía:** Ernest Laszlo (Color De Luxe / Cinemascope). **Música:** Max Steiner. **Dirección artística:** John Martin Smith. **Montaje:** Robert Golden. **Duración:** 92 minutos. **Intérpretes:** Robert Mitchum (*Wilson*), Ursula Thiess (*Lisa*), Zachary Scott (*Kennedy*), Gilbert Roland (*Escobar*), Rodolfo Acosta (*Sebastián*), Henry Brandon (*Gunther*), Douglas Flowey (*McGhee*), José Torvay (*González*).

Véanse artículos sobre Fleischer y sobre el western.

Los diablos del Pacífico (*Between Heaven and Hell*, 1956)

Producción: Twentieth Century Fox. **Argumento:** una novela de Francis Gwaltney. **Guión:** Harry Brown. **Fotografía:** Leo Tower (Color De Luxe / Cinemascope). **Música:** Hugo Friedhofer. **Dirección artística:** Lyle R. Wheeler y Addison Herr. **Montaje:** James B. Clark. **Duración:** 94 minutos. **Intérpretes:** Robert Wagner (*Sam Gifford*), Terry Moore (*Jenny Gifford*), Broderick Crawford (*capitán Waco Grimes*), Buddy Ebsen (*Willie*), Robert Keith (*coronel Gozzens*), Brad Dexter (*Joe Johnson*), Mark Damon (*Terry*).

Véanse artículos sobre Fleischer y sobre el cine bélico.

Los vikingos (*The Vikings*, 1958)

Producción: Bryna Prod. para United Artists. **Argumento:** una novela de Edison Marshall. **Guión:** Calder Willimgham. **Fotografía:** Jack Cardiff (Technicolor / Technirama). **Música:** Mario Nascimbene. **Dirección artística:** Harper Goff. **Montaje:** Elmo Williams. **Duración:** 114 minutos. **Intérpretes:** Kirk Douglas (*Einar*), Tony Curtis (*Eric*), Janet Leigh (*Morgana*), Ernest Borgnine (*Ragnar*), James Donald (*Egbert*), Alexander Knox (*padre Goodwin*), Frank Thring (*Aella*), Maxime Audrey (*Enid*), Eileen Way (*Kitala*).

Véase artículo sobre Fleischer.

Duelo en el barro (*These Thousand Hills*, 1959)

Producción: Twentieth Century Fox. **Argumento:** una novela de A.B. Guthrie Jr. **Guión:** Alfred Hayes. **Fotografía:** Charles G. Clarke (Color De Luxe / Cinemascope). **Música:** Leigh Harline. **Dirección artística:** Herman A. Blumenthal y Lyle R. Wheeler. **Montaje:** Hugh S. Fowler. **Duración:** 95 minutos. **Intérpretes:** Don Murray (*Lat Evans*), Richard Egan (*Jehu*), Lee Remick (*Callie*), Patricia Owens (*Joyce*), Stuart Whitman (*Tom Ping*), Albert Dekker (*Conrad*), Harold J. Stone (*Ram Butler*), Royal Dano (*Carmichael*).

Véanse artículos sobre Fleischer y sobre el western.

Impulso criminal (*Compulsion*, 1959)

Producción: Twentieth Century Fox. **Argumento:** un libro de Meyer Levin. **Guión:** Richard Murphy. **Fotografía:** William C. Mellor (Cinemascope). **Música:** Lionel Newman. **Dirección artística:** Lyle R. Wheeler y Mark-Lee Kirk. **Montaje:** William Reynolds. **Duración:** 103 minutos. **Intérpretes:** Orson Welles (*Jonathan Wilk*), Diane Varsi (*Ruth Evans*), Dean Stockwell (*Judd Steiner*), Bradford Dillman (*Artie Strauss*), E.G. Marshall (*Horn*), Martin Milner (*Sid Brooks*), Robert Simon (*teniente Johnson*), Voltaire Perkins (*el juez*).

Véanse artículo sobre Fleischer y el comentario sobre el film.

Crack in the Mirror (1960)

Producción: Twentieth Century Fox. **Argumento:** una novela de Marcel Aedrick. **Guión:** Mark Canfield. **Fotografía:** William S. Mellor (Cinemascope). **Música:** Maurice Jarre. **Dirección artística:** Jean d'Eaubonne. **Montaje:** Roger Dwyre. **Duración:** 97 minutos. **Intérpretes:** Orson Welles (*Hagolin / Lamoricière*), Juliette Greco (*Eponie / Florence*), Bradford Dillman (*Lanier / Claude*), Alexander Knox (*el presidente*), Catherine Lacy (*la madre superiora*), William Lucas (*Kerstner*), Austin Willis (*Hurtelaut*).

Véase artículo sobre Fleischer.

The Big Gamble (1961)

Producción: Twentieth Century Fox. **Guión:** Irwin Shaw. **Fotografía:** William C. Mellor (Color De Luxe / Cinemascope). **Música:** Maurice Jarre. **Dirección artística:** Jean d'Eaubonne. **Montaje:** Roger Dwyre. **Duración:** 100 minutos. **Intérpretes:** Stephen Boyd (*Vic Brennan*), Juliette Greco (*Marie Brennan*), David Wayne (*Samuel Brennan*), Gregory Ratoff (*Kaltenberg*), Sybil Thorndike (*tía Kathleen*), Harold Goldblatt (*padre Frederick*), Philip O'Flynn (*John Brennan*).

Véanse artículos sobre Fleischer y sobre los años 60 y 70.

El estrangulador de Boston (*The Boston Strangler*, 1968)

Producción: Twentieth Century Fox. **Argumento:** un libro de Gerald Frank. **Guión:** Edward Anhalt. **Fotografía:** Richard H. Kline (Color De Luxe / Cinemascope). **Música:** Lionel Newman. **Dirección artística:** Jack Martin Smith y Richard Day. **Montaje:** Marlon Rothman. **Duración:** 114 minutos. **Intérpretes:** Tony Curtis (*Albert De Salvo*), Henry Fonda (*John S. Bottomly*), George Kennedy (*Phil Natale*), Mike Kelly (*Julian Soschnik*), Murray Hamilton (*Frank McAfee*), Hurd Hatfield (*Terence Huntley*), Jeff Corey (*John Asgeirsson*), Sally Kellerman (*Diana Cluny*).

Véanse artículos sobre Fleischer y sobre los años 60 y 70 y el comentario sobre el film.

Che (*Che!*, 1969)

Producción: Twentieth Century Fox. **Argumento:** Sy Bartlett y David Karp. **Guión:** Michael Wilson y Sy Bartlett. **Fotografía:** Charles Wheeler (Color De Luxe / Panavision). **Música:** Lalo Schiffrin. **Dirección artística:** Jack Martin Smith y Arthur Lonergan. **Montaje:** Marlon Rothman. **Duración:** 96 minutos. **Intérpretes:** Omar Shariff (*Che Guevara*), Jack Palance (*Fidel Castro*), Cesare Danova (*Ramón Valdez*), Robert Loggia (*Faustino Morales*), Woody Strode (*Guillermo*), Barbara Luna (*Anita Márquez*), Frank Silvera (*Goatherd*).

Véanse artículos sobre Fleischer y sobre los años 60 y 70.

Tora, Tora, Tora (*Tora! Tora! Tora!*, 1970)

Codirigida por Toshio Masuda y Kenji Fukasaku. **Producción:** Twentieth Century Fox. **Argumento:** los libros de Gordon W. Prange y Ladislas Farago. **Guión:** Larry Forrester, Hideo Oguni y Ryuzo Kikushima. **Fotografía:** Charles Wheeler y Osami Firuya (Color De Luxe / Panavision). **Música:** Jerry Goldsmith. **Dirección artística:** Richard Day y Jack Martin Smith. **Montaje:** Premboke J. Herring y James E. Newcon. **Duración:** 144 minutos. **Intérpretes:** Martin Balsam (*almirante Kimmel*), So Yamamura (*almirante Yamamoto*), Jason Robards (*general Short*), Joseph Cotten (*Henry Stimson*), E.G. Marshall (*teniente coronel Halsey*), Ejiro Tono (*almirante Nagumo*), Wesley Addy (*comandante Kramer*).

Véanse artículos sobre Fleischer, sobre el cine bélico y sobre los años 60 y 70.

El estrangulador de Rillington Place (*Ten Rillington Place*, 1970)

Producción: Genesis Films y Filmways Productions para Columbia. **Argumento:** una novela de Ludovic Kennedy. **Guión:** Clive Exton. **Fotografía:** Dennys Coop (Eastmancolor). **Música:** Johnny Dankworth. **Dirección artística:** Maurice Carter. **Montaje:** Ernest Walter. **Duración:** 111 minutos. **Intérpretes:** Richard Attenborough (*John Reginald Christie*), Judy Geeson (*Beryl Evans*), John Hurt (*Timothy John Evans*), Pat Heywood (*Ethel Christie*), Isobel Black (*Alice*), Phyllis McMahon (*Muriel Eady*), Gabrielle Daye (*Sra. Lynch*).

Véanse artículos sobre Fleischer y sobre los años 60 y 70.

Fuga sin fin (*The Last Run*, 1971)

Producción: Metro-Goldwyn-Mayer. **Guión:** Alan Sharp, supervisado por Lucy Lichtig. **Fotografía:** Sven Nykvist (Metrocolor / Panavision). **Música:** Jerry Goldsmith. **Dirección artística:** Roy Walker y José Mª Tapiador. **Montaje:** Russell Lloyd. **Duración:** 99 minutos. **Intérpretes:** George C. Scott (*Harry Garmes*), Tony Musante (*Paul Ricard*), Trish van Devere (*Claudie Scherrer*), Colleen Dewhurst (*Monique*), Aldo Sambrell (*Miguel*), Antonio Tarruella (*el policía motorista*), Robert Coleby (*autoestopista*), Patrick J. Zurica y Rocky Taylor (*los gánsteres*).

Véanse artículos sobre Fleischer y sobre los años 60 y 70.

Terror ciego (*Blind Terror*, 1971)

Producción: Filmways Prod. para Columbia. **Guión:** Brian Clemens. **Fotografía:** Gerry Fisher (Eastmancolor). **Música:** Elmer Bernstein. **Dirección artística:** John Hoesli. **Montaje:** Thelma Connell. **Duración:** 89 minutos. **Intérpretes:** Mia Farrow (*Sarah*), Dorothy Alison (*Betty Rex-*

ton), Robin Bailey (*George Rexton*), Diane Grayson (*Sandy Rexton*), Brian Rawlinson (*Barker*), Norman Eshley (*Steve Reding*).

Véanse artículos sobre Fleischer y sobre los años 60 y 70.

Los nuevos centuriones (*The New Centurions*, 1972)

Producción: Columbia Pictures. **Argumento:** una novela de Joseph Wambaugh. **Guión:** Stirling Silliphant. **Fotografía:** Ralph Woolseym (Technicolor / Panavision). **Música:** Quincy Jones. **Dirección artística:** Boris Leven. **Montaje:** Robert C. Jones. **Duración:** 103 minutos. **Intérpretes:** George C. Scott (*Kilvinsky*), Stacy Keach (*Roy*), Jane Alexander (*Dorothy*), Scott Wilson (*Gus*), Rosalind Cass (*Lorrie*), Eric Strada (*Sergio*), Clifton James (*Whitey*), Richard Kalk (*Milton*).

Véanse artículos sobre Fleischer y sobre los años 60 y 70.

El Don ha muerto (*The Don is Dead*, 1973)

Producción: Universal Pictures. **Argumento:** una novela de Marvin H. Albert. **Guión:** Marvin H. Albert, adaptado por Christopher Trumbo y Michael Philip Butler. **Fotografía:** Richard H. Kline (Technicolor). **Música:** Jerry Goldsmith. **Dirección artística:** Preston Ames. **Montaje:** Edward A. Blery. **Duración:** 115 minutos. **Intérpretes:** Anthony Quinn (*Don Angelo*), Frederic Forrest (*Tony*), Robert Forster (*Frank*), Al Lettieri (*Vince*), Angel Tompkins (*Ruby*), Charles Cioffi (*Orlando*), Jo Anne Meredith (*Marie*).

Véanse artículos sobre Fleischer y sobre los años 60 y 70.

Tres forajidos y un pistolero (*The Spikes Gang*, 1974)

Producción: United Artists para Transamerica Corporation. **Guión:** Irving Ravetch y Harriet Frank Jr. **Fotografía:** Brian West (Color De Luxe). **Música:** Fred Karlin. **Dirección artística:** Julio Molina. **Montaje:** Ralph Winters y Frank J. Urioste. **Duración:** 90 minutos. **Intérpretes:** Lee Marvin (*Spikes*), Gary Grimes (*Will*), Ron Howard (*Les*), Charlie Martin Smith (*Tod*), Arthur Hunicutt (*Kid White*), Noah Beery (*Jack*).

Véanse artículos sobre Fleischer, sobre el western *y sobre los años 60 y 70.*

Mr. Majestyk (*Mr. Majestyk*, 1974)

Producción: Mirisch Corporation para United Artists. **Guión:** Elmore Leonard. **Fotografía:** Richard H. Kline (Color De Luxe). **Música:** Charles Bernstein. **Dirección artística:** Cary Odell. **Montaje:** Ralph E. Winters. **Duración:** 103 minutos. **Intérpretes:** Charles Bronson (*Vince Majestyk*), Al Lettieri (*Frank Renda*), Linda Cristal (*Nancy Chávez*), Lee Purcell (*Wiley*), Paul Koslo (*Bobby Kopas*), Taylor Lacher (*Gene Lundy*), Frank Maxwell (*teniente McAllen*).

Véanse artículos sobre Fleischer y sobre los años 60 y 70.

Mandingo (*Mandingo*, 1975)

Producción: Laurentiis Cinematografica para Paramount. **Argumento:** una novela de Kyle Onstott y su adaptación teatral a cargo de Jack Kirkland. **Guión:** Norman Wexler. **Fotografía:** Richard H. Kline (Technicolor). **Música:** Maurice Jarre. **Dirección artística:** Boris Leven. **Montaje:** Frank Bracht. **Duración:** 126 minutos. **Intérpretes:** James Mason (*Warren Maxwell*), Susan George (*Blanche*), Perry King (*Hammond Maxwell*), Richard Ward (*Agamemnon*), Ken Norton (*Mede*), Brenda Sykes (*Ellen*), Lillian Hayman (*Lucrezia Borgia*), Roy Poole (*Doc Redfield*).

Véanse artículos sobre Fleischer y sobre los años 60 y 70.

El hombre más duro (*Tough Enough*, 1983)

Producción: American Cinema Production. **Argumento y Guión:** Michael Leone. **Fotografía:** James A. Contner (Technicolor). **Música:** Michael Lloyd y Steve Max. **Dirección artística:** Bill Kenney. **Montaje:** Dan Cahn. **Duración:** 107 minutos. **Intérpretes:** Dennis Quaid (*Art Long*), Carlene Watkins (*Caroline Long*), Stan Shaw (*P.T. Coolidge*), Pam Grier (*Myra*), Warren Oates (*James Neese*), Bruce McGill (*Tony Fallon*), Wilford Brimley (*Bill Long*).

Véase artículo sobre Fleischer.

Conan el destructor (*Conan the Destroyer*, 1984)

Producción: Dino De Laurentiis Corp. / Universal. **Argumento:** Gerry Conway y John Thomas. **Guión:** Stanley Mann. **Fotografía:** Jack Cardiff (Technicolor). **Música:** Basil Poledouris. **Dirección artística:** Kevin Phipps. **Montaje:** Frank J. Urioste. **Duración:** 101 minutos. **Intérpretes:** Arnold Schwarzenegger (*Conan*), Grace Jones (*Zula*), Wilt Chamberlain (*Bombaara*), Mako (*Akjiro, "El Brujo"*), Tracey Walter (*Malak*), Sarah Douglas (*reina Taramis*), Olivia D'Abo (*princesa Jehna*), Jeff Corey (*Gran Visir*).

Véase artículo sobre Fleischer.

El guerrero rojo (*Red Sonja*, 1985)

Producción: Dino De Laurentiis Corp. / Metro-Goldwyn-Mayer / United Artists. **Argumento y Guión:** Clive Exton y George MacDonald Frazer. **Fotografía:** Giuseppe Rotunno (Metrocolor). **Música:** Ennio Morricone. **Dirección artística:** Gianni Giovagnoni. **Montaje:** Frank J. Urioste. **Duración:** 89 minutos. **Intérpretes:** Arnold Schwarzenegger (*Kalifor*), Brigitte Nielsen (*Sonja*), Sandalh Bergman (*reina Gedren*), Paul Smith (*Falkon*), Ernie Reyes Jr. (*Tarn*), Ronald Lacey (*Ikol*), Pat Roach (*Brytag*), Terry Richards (*Djart*), Janet Agren (*Varna*), Hans Meyer (*padre*).

Véase artículo sobre Fleischer.

SAMUEL FULLER

Balas vengadoras (*I Shot Jesse James*, 1948)

Producción: Lippert Prod. / Screen Guild. **Argumento:** un artículo de Homer Croy. **Guión:** Samuel Fuller. **Fotografía:** Ernest Miller. **Música:** Albert Glasser. **Dirección artística:** John McCarthy y Ames Redd. **Montaje:** Paul Landres. **Duración:** 81 minutos. **Intérpretes:** Preston Foster (*John Kelly*), Barbara Britton (*Cynthy Waters*), John Ireland (*Robert Ford*), Read Handley (*Jesse James*), Tom Tyler (*Frank James*), John Edwards Bromberg (*Harry Kane*), Victor Kuliam (*Soapy*).

Véanse artículos sobre Fuller y sobre el western.

The Baron of Arizona (1949)

Producción: Lippert Prod. **Argumento y Guión:** Samuel Fuller. **Fotografía:** James Wong Howe. **Música:** Paul Dunlop. **Dirección artística:** Ray Robinson. **Montaje:** Arthur Hilton. **Duración:** 93 minutos. **Intérpretes:** Vincent Price (*James Addison Reavis*), Ellen Drew (*Sophia Peralta Rea-*

vis), Beaulah Bondi (*Loma Morales*), Vladimir Sokoloff (*Pepito Álvarez*), Reed Handley (*John Griff*).

Véanse artículos sobre Fuller y sobre el western.

Casco de acero (*The Steel Helmet*, 1950)

Producción: Deputy Corp. / Lippert Prod. **Argumento y Guión:** Samuel Fuller. **Fotografía:** Ernest Miller. **Música:** Paul Dunlop. **Dirección artística:** Clarence Steenson. **Montaje:** Philip Cahn. **Duración:** 84 minutos. **Intérpretes:** Gene Evans (*sargento Zack*), Stevie Brodie (*teniente Driscoll*), James Edwards (*cabo Thompson*), Robert Hutton (*"Conchie" Bronte*), Richard Loo (*sargento "Cabeza de Buda"*), Sid Melton (*Joe*), Richard Monaham (*Baldy*).

Véanse artículos sobre Fuller y sobre el cine bélico.

Fixed Bayonets! (1951)

Producción: Fuller Prod. / United Artists. **Argumento:** una novela de John Brophy. **Guión:** Samuel Fuller. **Fotografía:** Lucien Ballard. **Música:** Roy Webb. **Dirección artística:** Frank Tuttle y Fred J. Rabe. **Montaje:** Nick de Maggio. **Duración:** 93 minutos. **Intérpretes:** Richard Basehart (*cabo Denno*), Gene Evans (*sargento Rock*), Michael O'Shea (*sargento Lonergan*), Richard Hylton (*Wheeler*), Craig Hill (*teniente Gibbs*), Skip Homeier (*"Belvedere" Whitney*), Henry Kulkovich (*Vogler*), Richard Monaham (*Walowicz*), James Dean (*un soldado*).

Véanse artículos sobre Fuller y sobre el cine bélico.

Park Row (1952)

Producción: Fuller Prod. / United Artists. **Argumento y Guión:** Samuel Fuller. **Fotografía:** Jack Russell. **Música:** Paul Dunlop. **Dirección artística:** Ray Robinson. **Montaje:** Philip Cahn. **Duración:** 83 minutos. **Intérpretes:** Gene Evans (*Phineas Mitchell*), Mary Welch (*Clarity Hackett*), Bela Kovacs (*Prottaman Mergenthale*), Herbert Hayes (*Josuah Davenport*), Tina Rome (*Jenny O'Rourke*), Steve Brodie (*George O'Hanlon*), J.M. Kerrigan (*Dan O'Rourke*).

Véase artículo sobre Fuller.

Manos peligrosas (*Pickup on South Street*, 1953)

Producción: Twentieth Century Fox. **Guión:** Samuel Fuller. **Fotografía:** Joseph McDonald. **Música:** Leigh Harline. **Dirección artística:** Lyle Wheeler y George Patrick. **Montaje:** Nick de Maggio. **Duración:** 80 minutos. **Intérpretes:** Richard Widmark (*Skip McCoy*), Jean Peters (*Candy*), Thelma Ritter (*Moe Williams*), Richard Kiley (*Joe*), Mervyn Vye (*capitán Dan Tiger*), Willis B. Bouchey (*Zara*), Milton Stone (*Winoki*), Henry Slate (*McGregor*), Roger Moore (*Victor*).

Véanse artículo sobre Fuller y el comentario sobre el film.

El diablo de las aguas turbias (*Hell and High Water*, 1954)

Producción: Twentieth Century Fox. **Argumento:** David Hampstead. **Guión:** Jesse L. Lasky y Samuel Fuller. **Fotografía:** Joseph McDonald (Technicolor / Cinemascope). **Música:** Alfred Newman. **Dirección artística:** Addison Henr y Lyle Wheeler. **Montaje:** James B. Clark. **Duración:** 103 minutos. **Intérpretes:** Richard Widmark (*Adam Jones*), Bella Darvi (*Denise Gerard*), Victor Francen (*profesor Montel*), Cameron Mitchell (*"Sky" Brobsky*), Gene Evans (*Holter*), David Wayne (*Walker*), Stephen Bekassy (*Newman*), Richard Loo (*Fujimori*).

Véanse artículos sobre Fuller y sobre el cine bélico.

La casa de bambú (*House of Bamboo*, 1955)

Producción: Twentieth Century Fox. **Argumento y Guión:** Harry Kleiner. **Fotografía:** Joseph McDonald (Color De Luxe / Cinemascope). **Música:** Leigh Harline. **Dirección artística:** Lyle Wheeler y Addison Henr. **Montaje:** James B. Clark. **Duración:** 102 minutos. **Intérpretes:** Robert Ryan (*Sandy Dawson*), Robert Stack (*Eddie Spanier*), Shirley Yamaguchi (*Mariko*), Cameron Mitchell (*Griff*), Brad Dexter (*capitán Hanson*), Sessue Hayakawa (*inspector Kito*), Biff Elliott (*Webber*), Sandro Giglio (*Ceram*), Samuel Fuller (*policía*).

Véase artículo sobre Fuller.

Yuma (*Run of the Arrow*, 1956)

Producción: Globe Enterprises Inc. / R.K.O. Radio Pictures / Universal International. **Argumento y Guión:** Samuel Fuller. **Fotografía:** Joseph Biroc (Technicolor). **Música:** Victor Young. **Dirección artística:** Bert Granger. **Montaje:** Gene Flower Jr. **Duración:** 86 minutos. **Intérpretes:** Rod Steiger (*O'Meara*), Ralph Meeker (*teniente Driscoll*), Sara Montiel (*Yellow Mocasin*), Brian Keith (*capitán Clark*), Jay C. Flippen (*Walking Coyote*), Charles Bronson (*Buffalo Azul*), Tim McCoy (*general Allen*).

Véanse artículos sobre Fuller y sobre el western.

China Gate (1957)

Producción: Globe Enterprises Inc. / Twentieth Century Fox. **Argumento y Guión:** Samuel Fuller. **Fotografía:** Joseph Biroc (Cinemascope). **Música:** Victor Young y Max Steiner. **Dirección artística:** John Mansbridge y Glenn Daniels. **Montaje:** Gene Flower Jr. y Dean Harrison. **Duración:** 96 minutos. **Intérpretes:** Gene Barry (*Brooks*), Angie Dickinson (*Lia "Lucky Legs" Surmer*), Nat "King" Cole (*Goldie*), Paul Dubov (*capitán Caumont*), Lee Van Cleef (*mayor Cham*), George Givot (*Pigalle*), Gerald Milton (*Andreades*), Marcel Dalio (*el padre Paul*).

Véanse artículos sobre Fuller y sobre el cine bélico.

Forty Guns (1957)

Producción: Globe Enterprises Inc. / Twentieth Century Fox. **Argumento y Guión:** Samuel Fuller. **Fotografía:** Joseph Biroc (Cinemascope). **Música:** Harry Suckman. **Dirección artística:** John Mansbridge. **Montaje:** Gene Flower Jr. **Duración:** 80 minutos. **Intérpretes:** Barbara Stanwyck (*Jessica Drummond*), Barry Sullivan (*Griff Bonnell*), Dean Jagger (*sheriff Logan*), John Ericson (*Brockie Drummond*), Gene Barry (*Wes Bonnell*), Robert Dix (*Chico Bonnell*), Paul Dubov (*el juez Macy*).

Véanse artículos sobre Fuller y sobre el western *y el comentario sobre el film.*

Verboten! (1958)

Producción: Globe Enterprises Inc. / J. Arthur Rank. **Argumento y Guión:** Samuel Fuller. **Fotografía:** Joseph Biroc. **Música:** Harry Suckman, con temas de Beethoven y Richard Strauss. **Dirección artística:** Glen L. Daniel. **Montaje:** Philip Cahn. **Duración:** 93 minutos. **Intérpretes:** Ja-

mes Best (*sargento David Brent*), Susan Cummings (*Helga Schiller*), Paul Dubov (*capitán Harvey*), Tom Pittman (*Bruno*), Harold Daye (*Franz*), Dick Kallman (*Helmut*).

Véanse artículos sobre Fuller y sobre el cine bélico.

The Crimson Kimono (1959)

Producción: Globe Enterprises Inc. / Columbia. **Argumento y Guión:** Samuel Fuller. **Fotografía:** Joseph Biroc. **Música:** Harry Suckman. **Dirección artística:** Robert Peterson. **Montaje:** Jerome Thoms. **Duración:** 86 minutos. **Intérpretes:** James Shigeta (*detective Joe Kojaku*), Glenn Corbett (*sargento detective Charlie Bancroft*), Victoria Shaw (*Christine Downes*), Anna Lee (*MacAllister*), Paul Dubov (*Casale*), Jacquelyne Greene (*Rona*), Neyle Morrow (*Paul Sand*).

Véase artículo sobre Fuller.

Underworld USA (1961)

Producción: Globe Enterprises Inc. / Columbia. **Argumento:** un artículo de Joseph F. Dineen. **Guión:** Samuel Fuller. **Fotografía:** Hal Mohr. **Música:** Harry Suckman. **Dirección artística:** Robert Peterson. **Montaje:** Jerome Thoms. **Duración:** 98 minutos. **Intérpretes:** Cliff Robertson (*Tolly Devlin*), Dolores Dorn (*Cuddles*), Paul Dubov (*Gela*), Beatrice Kay (*Sandy*), Robert Emhardt (*Connors*), Richard Gist (*Gust*), Larry Gates (*Driscoll*), Gerald Milton (*Gunther*).

Véanse artículos sobre Fuller y sobre los años 60 y 70 y el comentario sobre el film.

Invasión en Birmania (*Merrill's Marauders*, 1962)

Producción: United States Prod. **Argumento:** una novela de Charlton Ogburn. **Guión:** Milton Sperling y Samuel Fuller. **Fotografía:** William Clothier (Technicolor / Cinemascope). **Música:** Howard Jackson. **Montaje:** Folmar Blangsted. **Duración:** 98 minutos. **Intérpretes:** Jeff Chandler (*general Frank Merrill*), Ty Hardin (*teniente Lee Stockton*), Peter Brosn (*Bullseye*), Andrew Duggan (*mayor George "Doc" Nemeny*), Claude Akins (*sargento Kolowitz*), Will Hutchins (*Chowhound*), John Hoyt (*general Stilwell*).

Véanse artículos sobre Fuller, sobre el cine bélico y sobre los años 60 y 70.

Corredor sin retorno (*Shock Corridor*, 1963)

Producción: Fromkess-Firks Product. / Allied Artists. **Argumento y Guión:** Samuel Fuller. **Fotografía:** Stanley Cortez, con una secuencia en Technicolor. **Música:** Paul Dunlap. **Dirección artística:** Eugene Lourie. **Montaje:** Jerome Thoms. **Duración:** 101 minutos. **Intérpretes:** Peter Breck (*Johnny Barrett*), Constance Towers (*Cathy*), Gene Evans (*Boden*), James Best (*Stuart*), Harl Rhodes (*Trent*), William Zuckert (*Swanee*), Larry Tucker (*Pagliacci*), Paul Dubov (*Dr. Menkin*).

Véanse artículos sobre Fuller y sobre los años 60 y 70 y el comentario sobre el film.

Una luz en el hampa (*The Naked Kiss*, 1964)

Producción: Fromkess-Firks Product. / Allied Artists. **Argumento y Guión:** Samuel Fuller. **Fotografía:** Stanley Cortez. **Música:** Paul Dunlap. **Dirección artística:** Eugene Lourie. **Montaje:** Jerome Thoms. **Duración:** 93 minutos. **Intérpretes:** Constance Towers (*Kelly*), Anthony Eisley (*Griff*), Michael Dante (*Grant*), Virginia Grey (*Candy*), Patsy Kelly (*Mae*), Betty Bronson (*Miss Josephine*), Karen Conrad (*Dusty*), Marie Devereaux (*Buff*), Linda Francis (*Rembrandt*).

Véanse artículos sobre Fuller y sobre los años 60 y 70.

Arma de dos filos (*Shark!*, 1967)

Producción: Heritage Enterprises / Cinematográfica Calderón. **Argumento:** una novela de Victor Canning. **Guión:** Samuel Fuller y John Kingsbridge. **Fotografía:** Raúl Martínez Solares (Eastmancolor). **Música:** Carlos Moroyoqui. **Dirección artística:** Manuel Fontanals. **Montaje:** Carlos Savage Jr. **Duración:** 92 minutos. **Intérpretes:** Burt Reynolds (*Caine*), Barry Sullivan (*Mallare*), Silvia Pinal (*Anna*), Arthur Kennedy (*Doc*), Enrique Lucero (*inspector Barck*), Emilia Stuart (*Asha*), Carlos Berriochoa (*Smoky*), Manuel Alvarado (*Latalla*).

Véanse artículos sobre Fuller y sobre los años 60 y 70.

Muerte de un pichón (*Dead Pigeon on Beethoven Street*, 1973)

Producción: Bavaria Atelier. **Guión:** Samuel Fuller a partir de su propia novela. **Fotografía:** Jerry Lipman (Eastmancolor). **Música:** The Can y fragmentos de la "Sinfonía nº 5" de Beethoven. **Dirección artística:** Lothar Kirchem. **Montaje:** Liesgret Schmitt-Klink. **Duración:** 105 minutos. **Intérpretes:** Glenn Corbett (*Sandy*), Christa Lang (*Christa*), Anton Diffring (*Mensur*), Eric P. Caspar (*Charlie*), William Ray (*Luthini*), Alex d'Arcy (*Mr. Novak*), Anthony Ching (*Mr. Fong*), Stéphane Audran (*Dr. Bogdanovich*), Samuel Fuller (*senador americano*).

Véanse artículos sobre Fuller y sobre los años 60 y 70.

Uno rojo, división de choque (*The Big Red One*, 1979)

Producción: Lorimar Productions. **Argumento y Guión:** Samuel Fuller. **Fotografía:** Adam Greenberg (Eastmancolor). **Música:** Dana Kaproff. **Dirección artística:** Peter Jamison. **Montaje:** David Bretherton y Morton Tubor. **Duración:** 111 minutos. **Intérpretes:** Lee Marvin (*sargento*), Mark Hamill (*Griff*), Robert Carradine (*Zab*), Bobby DiCicco (*Vinci*), Kelly Ward (*Johnson*), Siegfried Rauch (*Schroeder*), Serge Marquand (*Rensonett*), Stéphane Audran (*enfermera*).

Véanse artículos sobre Fuller, sobre el cine bélico y sobre los años 60 y 70.

Perro blanco (*White Dog*, 1982)

Producción: Edgar J. Scherick Production / Paramount. **Argumento:** una novela de Romain Gary. **Guión:** Samuel Fuller y Curtis Hanson. **Fotografía:** Bruce Surtees (Eastmancolor). **Música:** Ennio Morricone. **Dirección artística:** Brian Eatwell. **Montaje:** Bernard Gribble. **Duración:** 90 minutos. **Intérpretes:** Kristy McNichol (*Julie Sawyer*), Paul Winfield (*Keys*), Burl Ives (*Carruthers*), Jameson Parker (*Roland Gray*), Marshall Thompson (*el director*), Bob Minor (*Joe*), Christa Lang (*la enfermera*), Samuel Fuller (*Charlie Felton*), Paul Bartel (*el fotógrafo*).

Véase artículo sobre Fuller.

Ladrones en la noche (*Les voleurs de la nuit*, 1983)

Producción: Parafrance Films. **Argumento:** una novela de Olivier Beer. **Guión:** Samuel Fuller y Olivier Beer. **Foto-**

grafía: Philipe Rousselot (Eastmancolor). **Música:** Ennio Morricone. **Dirección artística:** Dominique André. **Montaje:** Catherine Kelber. **Duración:** 92 minutos. **Intérpretes:** Véronique Janot (*Isabelle*), Bobby DiCicco (*François*), Victor Lannoux (*inspector Farbet*), Stéphane Audran (*la madre de Isabelle*), Claude Chabrol (*Louis "Tartuffe" Crépin*), Camille de Casablanca (*Corinne Desterne*), Micheline Presle (*Geneviéve Morell*), Samuel Fuller (*Zoltan*).

Véase artículo sobre Fuller.

Calle sin retorno (*Street of No Return*, 1989)

Producción: Thunder Films / FR3 / Animatografo / Soficas Investimage. **Argumento:** una novela de David Goodis. **Guión:** Samuel Fuller y Jacques Bral. **Fotografía:** Pierre William Glenn (Fujicolor). **Música:** Karl-Heinz Schafer. **Dirección artística:** Geoffrey Larcher. **Montaje:** Jacques Bral. **Duración:** 93 minutos. **Intérpretes:** Keith Carradine (*Michael*), Valentine Vargas (*Celia*), Bill Duke (*Borel*), Andréa Ferréol (*Rhoda*), Bernard Fresson (*Morin*), Marc de Jonge (*Eddie*), Rebecca Potok (*Bertha*), Jacques Martial (*Gérard*), Sergio Godinho (*Pernoy*), Antonio Rosario (*Meathedd*).

Véase artículo sobre Fuller.

ANTHONY MANN

Strangers in the Night (1944)

Producción: Herbert J. Yates / Republic Pictures. **Argumento:** una novela de Philip McDonald. **Guión:** Bryant Ford y Paul Gangelin. **Fotografía:** Reggie Lanning. **Música:** Morton Scott. **Dirección artística:** Gano Chittenden y Perry Murdock. **Montaje:** Arthur Roberts. **Duración:** 56 minutos. **Intérpretes:** William Terry (*sargento Johnny Meadows*), Virginia Grey (*Dra. Leslie Ross*), Helene Thimig (*Mrs. Hilda Blake*), Edith Barrett (*Ivy Miller*), Anne O'Neal (*enfermera Thompson*).

The Great Flamarion (1945)

Producción: Republic Pictures. **Argumento:** basado en personajes de varias obras de Vicki Baum. **Guión:** Heinz Herald, Richard Well y Anne Wigton. **Fotografía:** James Spencer Brosn. **Música:** Alexander Laszlo y David Chudnow. **Dirección artística:** F. Paul Sylos y Glenn P. Thompson. **Montaje:** John F. Linz. **Duración:** 78 minutos. **Intérpretes:** Eric von Stroheim (*Flamarion*), Mary Beth Hughes (*Connie Wallace*), Dan Duryea (*Al Wallace*), Lester Allen (*Tony*), Esther Howard (*Cleo*), Michael Mark (*el sereno*), Joseph Granby (*detective*).

Two O'Clock Courage (1945)

Producción: R.K.O. Radio Pictures. **Argumento:** una novela de Gelet Burgess. **Guión:** Robert E. Kent. **Fotografía:** Jack Mackenzie. **Música:** Roy Webb. **Dirección artística:** Albert S. D'Agostino y Darrell Silvera. **Montaje:** Philip Martin Jr. **Duración:** 66 minutos. **Intérpretes:** Tom Conway (*el hombre*), Ann Rutherford (*Patty*), Richard Lane (*Haley*), Lester Matthews (*Mark Evans*), Bette Jane Greer (*Helen*), Emory Parnell (*Brenner*), Jean Brooks (*Barbara*), Edmund Glober (*O'Brien*).

Strange Impersonation (1946)

Producción: Republic Pictures. **Argumento:** Anne Wigton y Lewis Herman. **Guión:** Mildred Lord. **Fotografía:** Robert W. Pittack. **Música:** Alexander Laszlo. **Dirección artística:** Sydney Moore. **Montaje:** John F. Link. **Duración:** 68 minutos. **Intérpretes:** Brenda Marshall (*Nora Goodrich*), William Gargan (*Stephen Lindstrom*), Hillary Brooks (*Arline Cole*), George Chandler (*J.W. Rinse*), Ruth Ford (*Jane Karanski*), H.B. Warner (*Dr. Mansfield*), Lyle Talbot (*inspector Malloy*), Mary Treen (*enfermera*).

Desperate (1947)

Producción: R.K.O. Radio Pictures. **Argumento:** Lee Atlas y Anthony Mann. **Guión:** Harry Essax. **Fotografía:** George E. Diskant. **Música:** Paul Sawtell. **Dirección artística:** Albert S. D'Agostino. **Montaje:** Marston Fay. **Duración:** 73 minutos. **Intérpretes:** Steve Brodie (*Steve Randall*), Audrey Long (*Anne Randall*), Raymond Burr (*Walter Radak*), Douglas Fowley (*Pete*), William Challee (*Reynolds*), Jason Robards (*Ferrari*), Freddie Steele (*Shortly*), Lee Frederick (*Joe*).

Railroaded (1947)

Producción: Eagle Lion. **Argumento:** Gertrude Walker. **Guión:** John C. Higgins. **Fotografía:** Guy Roe. **Música:** Alvin Lewin. **Dirección artística:** Perry Smith. **Montaje:** Louis Sackin y Alfred De Gaetano. **Duración:** 72 minutos. **Intérpretes:** John Ireland (*Duke Martin*), Sheila Ryan (*Rose Ryan*), Hugh Beaumont (*Mickey Ferguson*), Ed Kelly (*Steve Ryan*), Jane Randolph (*Clara Calhoun*), Keefe Brasselle (*Cowie*), Charles D. Brown (*capitán McTaggart*).

La brigada suicida (*T-Men*, 1947)

Producción: Edward Small / Eagle Lion. **Argumento:** Virginia Kellogg. **Guión:** John C. Higgins. **Fotografía:** John Alton. **Música:** Paul Sawtell e Irving Friedman. **Dirección artística:** Edward C. Jewell. **Montaje:** Fred Allen y Alfred De Gaetano. **Duración:** 92 minutos. **Intérpretes:** Dennis O'Keefe (*Dennis O'Brien*), Mary Meade (*Evangeline*), Alfred Ryder (*Anthony Gennaro*), Wallace Ford (*Scherer*), June Lockhart (*Mary Gennaro*), Charles McGraw (*Moxie*), Jane Randolph (*Diana*).

Raw Deal (1948)

Producción: Reliance Pictures / Eale Lion. **Argumento:** Arnold Armstrong y Audrey Ashly. **Guión:** Leopold Atlas y John C. Higgins. **Fotografía:** John Alton. **Música:** Paul Sawtell e Irving Friedman. **Dirección artística:** Edward Ilou. **Montaje:** Alfred De Gaetano. **Duración:** 78 minutos. **Intérpretes:** Dennis O'Keefe (*Joe Sullivan*), Claire Trevor (*Pat*), Marsha Hunt (*Ann Martin*), John Ireland (*Fantail*), Raymond Burr (*Ricky Coyle*), Curt Conway (*Spider*), Chill Williams (*Marcy*).

Orden: caza sin cuartel (*He Walked by Night*, 1948)

Codirigida por Alfred Werker. Mann no figura acreditado. **Producción:** Reliance Pictures para Eagle Lion. **Argumento:** Arnold B. Armstrong y Audrey Ashley. **Guión:** Leopold Atlas y John C. Higgins. **Fotografía:** John Alton. **Música:** Paul Sawtell. **Dirección artística:** Edward Ilou. **Montaje:** Alfred De Gaetano. **Duración:** 79 minutos. **Intérpretes:** Richard Basehart (*Morgan*), Scott Brady (*Martin Brennan*), Roy Roberts (*capitán Breen*), Whit Bisell (*Reeves*), Jimmy Cardwell (*Chuck Jones*), Jack Webb (*Lee*), Bob Bice (*Steno*), John McGuire (*Rawlins*).

El reinado del terror (*Reign of Terror / The Black Book*, 1949)

Producción: Walter Wanger / Eagle Lion. **Argumento y Guión:** Aeneas Mackenzie y Philip Yordan. **Fotografía:** John Alton. **Música:** Sol Kaplan. **Dirección artística:** Ed-

ward Illow. **Montaje:** Fred Allen. **Duración:** 88 minutos. **Intérpretes:** Robert Cummings (*Charles d'Aubigny*), Arlene Dahl (*Madelon*), Richard Basehart (*Robespierre*), Richard Hart (*François*), Arnold Moss (*Fouché*), Jess Barker (*Saint-Just*), Norman Lloyd (*Tallien*), Charles McGraw (*sargento*), Beulah Bondi (*granjera*).

En los inicios de Anthony Mann como realizador figuran varios pequeños filmes, en la mayoría de los cuales se advierte ya el interés del cineasta por la temática de la violencia (no falta incluso uno ambientado en los días de la Revolución Francesa). Los primeros (y únicos) que se estrenaron en España fueron ***La brigada suicida***, ***El reinado del terror*** *y* ***Orden: caza sin cuartel*** *(parte del cual fue realizado por Mann, aunque en los genéricos sólo figura Alfred Werker). Algunos, como este último y* ***La brigada suicida****, poseen un tono documental, en consonancia con la época (eran los días en que la Twentieth Century Fox producía un cine negro realista), destinado a mostrar los modos de trabajo de la policía estadounidense; una forma a la que se dio en llamar "procedural". Uno de los mejores, si no el mejor, es* ***Raw Deal*** *(véase el comentario sobre el film).*

Border Incident (1949)

Producción: Metro-Goldwyn-Mayer. **Argumento:** George Zuckerman y John C. Higgins. **Guión:** John C. Higgins. **Fotografía:** John Alton. **Música:** André Previn. **Dirección artística:** Cedric Gibbons y Hans Peters. **Montaje:** Conrad A. Nervig. **Duración:** 92 minutos. **Intérpretes:** Ricardo Montalbán (*Pablo Rodríguez*), George Murphy (*Jack Bearnes*), Howard Da Silva (*Owen Parkson*), James Mitchell (*Juan García*), Arnold Moss (*Zopilote*), Alfonso Bedoya (*Cuchillo*), Teresa Celli (*María*).

Véase artículo sobre Mann.

Side Street (1950)

Producción: Metro-Goldwyn-Mayer. **Argumento y Guión:** Sydney Boehm. **Fotografía:** Joseph Ruttenberg. **Música:** Lennie Hayton. **Dirección artística:** Cedric Gibbons y Daniel B. Cathcart. **Montaje:** Conrad A. Nervig. **Duración:** 84 minutos. **Intérpretes:** Farley Granger (*Joe Norson*), Cathy O'Donnell (*Ellen*), James Craig (*Georgie Gursell*), Adele Jergens (*Lucky Colner*), Jean Hagen (*Harriet Sinton*), Paul Kelly (*Lorrison*), Ed Ryan (*Brackett*).

Véase artículo sobre Mann.

La puerta del diablo (*Devil's Doorway*, 1950)

Producción: Metro-Goldwyn-Mayer. **Argumento y Guión:** Guy Trosper. **Fotografía:** John Alton. **Música:** Daniele Amfitheatrof. **Dirección artística:** Cedric Gibbons y Leonid Vassian. **Montaje:** Conrad A. Nervig. **Duración:** 84 minutos. **Intérpretes:** Robert Taylor (*Lance Poole*), Paula Raymond (*Anne Masters*), Louis Calhern (*Verne Coolan*), James Mitchell (*Redrock*), Edgar Buchanan (*Zecke*), James Millican (*Ike*), Marshall Thompson (*Rod*), Spring Byington (*Mrs. Masters*).

Véanse artículos sobre Mann y sobre el western.

Las furias (*The Furies*, 1950)

Producción: Paramount. **Argumento:** una novela de Fedor Dostoievski y la novela homónima de Niven Busch. **Guión:** Charles Schnee. **Fotografía:** Victor Milner. **Música:** Franz Waxman. **Dirección artística:** Hans Dreier. **Montaje:** Archie Marshek. **Duración:** 109 minutos. **Intérpretes:** Barbara Stanwyck (*Vance Jeffords*), Wendell Corey (*Rip Darrow*), Walter Huston (*Temple C. Jeffords*), Judith Anderson (*Flo Burnett*), Gilbert Roland (*Juan Herrera*), Thomas Gómez (*El Tigre*), Beulah Bondi (*Mrs. Anaheim*), Albert Dekker (*Mr. Reynolds*), Wallace Ford (*Scotty*).

Véanse artículos sobre Mann y sobre el western.

Winchester 73 (*Winchester 73*, 1950)

Producción: Universal International. **Argumento:** Stuart N. Lake. **Guión:** Borden Chase y Robert L. Richards. **Fotografía:** William Daniels. **Música:** Joseph Gershenson. **Dirección artística:** Nathan Juran. **Montaje:** Edward Curtiss. **Duración:** 92 minutos. **Intérpretes:** James Stewart (*Lin McAdam*), Shelley Winters (*Lola Manners*), Dan Duryea (*Waco Johnny Dean / Kansas Kid*), Stephen McNally (*Dutch Henry Brown*), Millard Mitchell (*Johnny "High Space" Williams*), Charles Drake (*Steve Miller*), John McIntire (*Joe Lamont*), Rock Hudson (*Young Bull*).

Véanse artículos sobre Mann y sobre el western.

The Tall Target (1951)

Producción: Metro-Goldwyn-Mayer. **Argumento:** George Worthing Yates y Geoffrey Homes. **Guión:** George Wotghing Yates, Art Cohin y Joseph Losey. **Fotografía:** Paul C. Vogel. **Dirección artística:** Cedric Gibbons y Eddie Imazu. **Montaje:** Newell Kinlin. **Duración:** 78 minutos. **Intérpretes:** Dick Powell (*John Kennedy*), Paula Raymond (*Ginny Beaufort*), Adolphe Menjou (*Caleb Jeffers*), Marshall Thompson (*Lance Beaufort*), Ruby Dee (*Rachel*).

Véase artículo sobre Mann.

Horizontes lejanos (*Bend of the River*, 1952)

Producción: Universal International. **Argumento:** una novela de Bill Guick. **Guión:** Borden Chase. **Fotografía:** Irving Glassberg (Technicolor). **Música:** Hans J. Salter. **Dirección artística:** Nathan Juran. **Montaje:** Russell Schoengarth. **Duración:** 91 minutos. **Intérpretes:** James Stewart (*Glyn McLyntock*), Arthur Kennedy (*Emerson Cole*), Julia Adams (*Laura*), Rock Hudson (*Trey Wilson*), Lori Nelson (*Margie*), Jay C. Flippen (*Jeremy Baile*), Howard Petrie (*Tom*), Stepin Fetchit (*Adam*).

Véanse artículos sobre Mann y sobre el western.

Colorado Jim (*The Naked Spur*, 1953)

Producción: Metro-Goldwyn-Mayer. **Argumento y Guión:** Sam Rolfe y Harold Jack Bloom. **Fotografía:** William C. Mellor (Technicolor). **Música:** Bronislau Kaper. **Dirección artística:** Cedric Gibbons. **Montaje:** George White. **Duración:** 94 minutos. **Intérpretes:** James Stewart (*Howard Kemp*), Janet Leight (*Lina Patch*), Robert Ryan (*Ben Vandergroat*), Ralph Meeker (*Roy Anderson*), Millard Mitchell (*Jesse Tate*).

Véanse artículos sobre Mann y sobre el western.

Bahía negra (*Thunder Bay*, 1953)

Producción: Universal International. **Argumento:** George W. George y George F. Salvin. **Guión:** John Michael Hayes y Gilbert Doud. **Fotografía:** William Daniels (Technicolor). **Música:** Frank Skinner. **Dirección artística:** Alexander Golitzen. **Montaje:** Russell Schoengarth. **Duración:** 103 minutos. **Intérpretes:** James Stewart (*Steve Martin*), Joanne Dru (*Stella*), Dan Duryea (*Johnny Gambi*), Gilbert Roland

(*Teche Bossler*), Jay C. Flippen (*Kermitt McDonald*), Marcia Henderson (*Francesca*). Antonio Moreno (*Dominic*), Fortunio Bonanova (*sheriff*).

Véase artículo sobre Mann.

Tierras lejanas (*The Far Country*, 1955)

Producción: Universal International. **Argumento y Guión:** Borden Chase. **Fotografía:** William Daniels (Technicolor). **Música:** Joseph Gershenson. **Dirección artística:** Alexander Golitzen y Bernard Herzbrun. **Montaje:** Russell Schoengarth. **Duración:** 97 minutos. **Intérpretes:** James Stewart (*Jeff Webster*), Ruth Roman (*Rhonda Castle*), Corinne Calvet (*Renee*), Walter Brennan (*Ben*), John McIntire (*Gannon*), Jay C. Flippen (*Rube Mornee*), Henry Morgan (*Ketchum*), Jack Elam (*Newberry*), Royal Dano (*Luke*).

Véanse artículos sobre Mann y sobre el western.

Strategic Air Command (1955)

Producción: Paramount. **Argumento:** Beirne Lay Jr. **Guión:** Valentine Davies y Beirne Lay Jr. **Fotografía:** William Daniels (Technicolor / Vistavision). **Música:** Victor Young. **Dirección artística:** Hal Pereira. **Montaje:** Eda Warren. **Duración:** 114 minutos. **Intérpretes:** James Stewart (*teniente coronel Holland*), June Allyson (*Sally*), Frank Lovejoy (*general Hawkes*), Barry Sullivan (*teniente coronel Samford*), Alex Nicol (*Knowland*), Jay C. Flippen (*Doyle*), Henry Morgan (*sargento Bible*).

Véanse artículos sobre Mann y sobre el cine bélico.

El hombre de Laramie (*The Man from Laramie*, 1955)

Producción: Columbia. **Argumento:** un cuento de Thomas T. Flynn. **Guión:** Philip Yordan y Frank Burt. **Fotografía:** Charles Lang (Technicolor / Cinemascope). **Música:** George Duning. **Dirección artística:** Cary Odell y James Crowe. **Montaje:** William Lyon. **Duración:** 104 minutos. **Intérpretes:** James Stewart (*Will Lockhart*), Arthur Kennedy (*Vic Hansbro*), Donald Crisp (*Alec Waggoman*), Cathy O'Donnell (*Barbara*), Alex Nicol (*Dave*), Aline MacMahon (*Kate Canaday*), Wallace Ford (*Charley*), Jack Elman (*Chris*), Frank De Cova (*el reverendo*).

Véanse artículos sobre Mann y sobre el western *y el comentario sobre el film.*

The Last Frontier (1956)

Producción: Columbia. **Argumento:** una novela de Richard Emery Roberts. **Guión:** Philip Yordan y Russell S. Hughes. **Fotografía:** William Mellor (Technicolor / Cinemascope). **Música:** Leigh Harline. **Dirección artística:** Robert Peterson y James Crowe. **Montaje:** Al Clark. **Duración:** 98 minutos. **Intérpretes:** Victor Mature (*Jed Cooper*), Anne Bancroft (*Corinna*), Guy Madison (*capitán Riordan*), Robert Preston (*coronel Marston*), James Whitmore (*Gus*), Peter Whitney (*sargento Decker*).

Véanse artículos sobre Mann y sobre el western.

La colina de los diablos de acero (*Men in War*, 1957)

Producción: Sidney Harmon y Anthony Mann para United Artists. **Argumento:** Van Van Praaq. **Guión:** Philip Yordan. **Fotografía:** Ernest Haller. **Música:** Elmer Bernstein. **Dirección artística:** Frank Sylos. **Montaje:** Richard Meyer e Irving Lerner. **Duración:** 104 minutos. **Intérpretes:** Robert Ryan (*teniente Benson*), Aldo Ray (*sargento Montana*), Robert Keith (*teniente coronel*), Nehemiah Persoff (*sargento Lewis*), James Edwards (*sargento Killian*), Vic Morrow (*Zwickley*), L.Q. Jones (*Davis*), Philip Pine (*Riordan*), Adam Kennedy (*Maslow*).

Véanse artículos sobre Mann y sobre el cine bélico.

Cazador de forajidos (*The Tin Star*, 1957)

Producción: Paramount. **Argumento:** Barney Slater y Joel Kane. **Guión:** Dudley Nichols. **Fotografía:** Loyal Griggs (Vistavision). **Música:** Elmer Bernstein. **Dirección artística:** Hal Pereira. **Montaje:** Alma Macrorie. **Duración:** 93 minutos. **Intérpretes:** Henry Fonda (*Morgan Hickman*), Anthony Perkins (*Ben Owens*), Betsy Palmer (*Nona Mayfield*), Michel Ray (*Kip*), Neville Brand (*Bart Bogardus*), John McIntire (*Joe McCord*), Lee Van Cleef (*Ed McGaffey*).

Véanse artículos sobre Mann y sobre el western.

El hombre del Oeste (*Man of the West*, 1958)

Producción: Ashton / United Artists. **Argumento:** una novela de Will C. Brown. **Guión:** Reginald Rose. **Fotografía:** Ernest Haller (Color De Luxe / Cinemascope). **Música:** Hans J. Salter. **Dirección artística:** Hilyord Brown. **Montaje:** Richard Heermance. **Duración:** 100 minutos. **Intérpretes:** Gary Cooper (*Link Jones*), Julie London (*Billie Ellis*), Lee J. Cobb (*Dock Tobin*), Arthur O'Connell (*Sam Beasley*), Jack Lord (*Coaley*), Royal Dano (*Trout*), John Dehner (*Claude Tobin*).

Véanse artículos sobre Mann y sobre el western.

Cimarrón (*Cimarron*, 1960)

Producción: Metro-Goldwyn-Mayer. **Argumento:** una novela de Edna Ferber. **Guión:** Arnold Schulman. **Fotografía:** Robert L. Surtees (Metrocolor / Cinemascope). **Música:** Franz Waxman. **Dirección artística:** George W. Davis. **Montaje:** John Dunning. **Duración:** 147 minutos. **Intérpretes:** Glenn Ford (*Yancey Cravat*), Maria Schell (*Sabra*), Anne Baxter (*Dixie*), Arthur O'Connell (*Tom Wyatt*), Russ Tamblyn (*"Cherokee" Kidd*), David Opatoshu (*Sol Levy*), Vic Morrow (*Wes*), Robert Keith (*Sam Pegler*), Charles McGraw (*Bob Yountis*), L.Q. Jones (*Millis*).

Véanse artículos sobre Mann y sobre el western.

El Cid (*El Cid*, 1961)

Producción: Samuel Bronston. **Argumento:** Fredric Frank y Philip Yordan. **Guión:** Fredric Franc, Philip Yordan, Ben Barzman y Diego Fabbri. **Fotografía:** Robert Krasker (Technicolor / 70 mm.). **Música:** Miklós Rózsa. **Dirección artística:** John Moore y Veniero Colasanti. **Montaje:** Robert Lawrence. **Duración:** 180 minutos. **Intérpretes:** Charlton Heston (*Rodrigo Díaz de Vivar*), Sophia Loren (*Jimena*), Geneviève Page (*infanta Doña Urraca*), Raf Vallone (*conde Ordóñez*), John Fraser (*Alfonso*), Hurd Hatfield (*Arias*), Gary Raymond (*príncipe Sancho*), Herbert Lom (*Ben Yossut*), Massimo Serato (*Fanez*), Michael Hordern (*Don Diego*).

Véanse artículos sobre Mann y sobre los años 60 y 70.

La caída del imperio romano (*The Fall of the Roman Empire*, 1963)

Producción: Samuel Bronston. **Argumento y Guión:** Ben Barzman, Philip Yordan y Basilio Franchina. **Fotografía:**

William Daniels (Technicolor / 70 mm.). **Música:** Dimitri Tiomkin. **Dirección artística:** John Moore y Veniero Colasanti. **Montaje:** Robert Lawrence. **Duración:** 180 minutos. **Intérpretes:** Sophia Loren (*Lucilla*), Stephen Boyd (*Livio*), Alec Guinness (*Marco Aurelio*), James Mason (*Timoniades*), Christopher Plummer (*Comodo*), Anthony Quayle (*Verulus*), Mel Ferrer (*Cleandro*), John Ireland (*Ballomar*), Omar Shariff (*Sohamus*).

Véanse artículos sobre Mann y sobre los años 60 y 70.

Los héroes de Telemark (*The Heroes of Telemark*, 1965)

Producción: Benton Films / Rank. **Argumento:** una novela de Knut Haukield. **Guión:** Ivan Moffat y Ben Barzman. **Fotografía:** Robert Krasker (Technicolor). **Música:** Malcolm Arnold. **Dirección artística:** Tony Masters. **Montaje:** Bert Bates. **Duración:** 131 minutos. **Intérpretes:** Kirk Douglas (*Dr. Rolf Pedersen*), Richard Harris (*Knut Straud*), Ulla Jacobson (*Ana*), Michael Redgrave (*tío*), David Weston (*Arne*), Eric Porter (*Terboven*), Anton Diffring (*mayor Frick*).

Véanse artículos sobre Mann, sobre el cine bélico y sobre los años 60 y 70.

Sentencia para un dandy (*A Dandy in Aspic*, 1967)

Terminada por Laurence Harvey a causa del fallecimiento de Mann. **Producción:** Anthony Mann / Columbia. **Argumento:** una novela de Derek Marlowe. **Guión:** Derek Marlowe. **Fotografía:** Agustin Dempster y Christopher Challis (Technicolor). **Música:** Quincy Jones. **Dirección artística:** Carmen Dillon. **Montaje:** Thelma Connell. **Duración:** 100 minutos. **Intérpretes:** Laurence Harvey (*Eberlin*), Tom Courtenay (*Gatiss*), Mia Farrow (*Caroline*), Lionel Stander (*Sobakevich*), Harry Andrews (*Frazer*), Per Oscarsson (*Pavel*), Peter Cook (*Prentiss*), Barbara Murray (*Heather Vogler*), John Bird (*Henderson*).

Véanse artículos sobre Mann y sobre los años 60 y 70.

NICHOLAS RAY

They Live by Night (1947)

Producción: R.K.O. Radio Pictures. **Argumento:** una novela de Edward Anderson. **Guión:** Charles Schnee y Nicholas Ray. **Fotografía:** George E. Diskant. **Música:** Leigh Harline. **Dirección artística:** Albert S. D'Agostino y Al Herman. **Montaje:** Sherman Todd. **Duración:** 95 minutos. **Intérpretes:** Farley Granger (*Bowie*), Cathy O'Donnell (*Keechie*), Howard Da Silva (*Chicamaw*), Jay C. Flippen (*T-Dub*), Helen Craig (*Mattie*), Will Wright (*Mobley*), Marie Bryant (*cantante*).

Véanse artículo sobre Ray y el comentario sobre el film.

Llamad a cualquier puerta (*Knock on Any Door*, 1948)

Producción: Columbia / Santana Pict. **Argumento:** una novela de Willard Motley. **Guión:** Daniel Taradash y John Monks Jr. **Fotografía:** Burnett Guffey. **Música:** George Antheil. **Dirección artística:** Robert Petterson. **Montaje:** Viola Lawrence. **Duración:** 100 minutos. **Intérpretes:** Humphrey Bogart (*Andrew Morton*), John Derek (*Nick Romano*), George Macready (*juez de instrucción*), Allene Robert (*la esposa de Romano*), Susan Perry (*Adele Morton*), Mickey Khox (*Vito*).

Véanse artículo sobre Ray y el comentario sobre el film.

En un lugar solitario (*In a Lonely Place*, 1950)

Producción: Columbia / Santana Pict. **Argumento:** una novela de Dorothy B. Hughes. **Guión:** Andrew Solt y Edmund H. North. **Fotografía:** Burnett Guffey. **Música:** George Antheil. **Dirección artística:** Robert Peterson. **Montaje:** Viola Lawrence. **Duración:** 94 minutos. **Intérpretes:** Humphrey Bogart (*Dixon Steele*), Gloria Grahame (*Laurel Gray*), Frank Lovejoy (*Brub Nicolai*), Carl Benton Reid (*capitán Lockner*), Art Smith (*Mel Lippman*), Jeff Donnell (*Sylvia Nicolai*).

Véase artículo sobre Ray.

Born to Be Bad (1950)

Producción: R.K.O. Radio Pictures. **Argumento:** una novela de Anne Parrish. **Guión:** Edith Sommer. **Fotografía:** Nicholas Musuraca. **Música:** Frederick Hollander. **Dirección artística:** Albert S. D'Agostino y Jack Okey. **Montaje:** Frederik Knudtson. **Duración:** 94 minutos. **Intérpretes:** Joan Fontaine (*Christabel*), Robert Ryan (*Nick*), Zachary Scott (*Curtis*), Joan Leslie (*Donna*), Mel Ferrer (*Gobby*), Harold Vermylea (*John Caine*), Virginia Farmer (*tía Clara*).

Véase artículo sobre Ray.

On Dangerous Ground (1950)

Producción: R.K.O. Radio Pictures. **Argumento:** una novela de Gerard Butler. **Guión:** A.I. Bezzerides. **Fotografía:** George E. Diskant. **Música:** Bernard Herrmann. **Dirección artística:** Albert S. D'Agostino y Ralph Berger. **Montaje:** Roland Gross. **Duración:** 82 minutos. **Intérpretes:** Ida Lupino (*Mary Walden*), Robert Ryan (*Jim Wilson*), Ward Bond (*Walter Brent*), Charles Kemper (*Bill Daly*), Anthony Ross (*Pete*), Ed Begley (*capitán Brawley*), Ian Wolfe (*Larrey*).

Véanse artículo sobre Ray y el comentario sobre el film.

Infierno en las nubes (*Flying Leathernecks*, 1951)

Producción: R.K.O. Radio Pictures. **Argumento:** Kenneth Garnet. **Guión:** James Edward Grant. **Fotografía:** William E. Snyder (Technicolor). **Música:** Roy Webb. **Dirección artística:** Albert S. D'Agostino y James W. Sullivan. **Montaje:** Sherman Todd. **Duración:** 102 minutos. **Intérpretes:** John Wayne (*Dan*), Robert Ryan (*Griff*), Don Taylor (*Cowboy*), Janis Carter (*Joan Kirby*), Jay C. Flippen (*Clancy*), James Bell (*coronel*), William Harrigan (*Dr. Curan*), Carleton Young (*capitán McAllister*).

Véase artículo sobre Ray.

The Lusty Men (1952)

Producción: Wald-Krasna Productions / R.K.O. Radio Pictures. **Argumento:** una novela de Claude Stanush. **Guión:** David Dortort y Horace McCoy. **Fotografía:** Lee Garmes. **Música:** Roy Webb. **Dirección artística:** Albert S. D'Agostino y Al Herman. **Montaje:** Ralph Dawson. **Duración:** 113 minutos. **Intérpretes:** Susan Hayward (*Louise*), Robert Mitchum (*Jeff*), Arthur Kennedy (*Wes*), Arthur Hunnicutt (*Booker Davies*), Walter Coy (*Buster Burgess*), Frank Faylen (*Al Dawson*), Carol Nugent (*Rusty*).

Véase artículo sobre Ray.

Johnny Guitar (*Johnny Guitar*, 1954)

Producción: Republic Pictures. **Argumento:** una novela de Roy Chanslor. **Guión:** Philip Yordan. **Fotografía:** Harry

Stradling (Trucolor). **Música:** Victor Young. **Dirección artística:** James M. Sullivan. **Montaje:** Richard L. Van Enger. **Duración:** 110 minutos. **Intérpretes:** Joan Crawford (*Vienna*), Sterling Hayden (*Johnny Guitar*), Scott Brady (*Dancing Kid*), Mercedes McCambridge (*Emma*), Ben Cooper (*Turkey*), Ernest Borgnine (*Bart Lonergan*), Ward Bond (*John McIvers*), Royal Dano (*Corey*), John Carradine (*el viejo Tom*), Paul Fix (*Eddie*).

Véanse artículos sobre Ray y sobre el western.

Busca tu refugio (*Run for Cover*, 1955)

Producción: Pine-Thomas Corp. / Paramount. **Argumento:** Harriet Frank e Irving Ravetch. **Guión:** Winston Miller. **Fotografía:** Daniel L. Fapp (Technicolor / Vistavision). **Música:** Howard Jackson. **Dirección artística:** Hal Pereira y Harry Bumstead. **Montaje:** Howard Smith. **Duración:** 93 minutos. **Intérpretes:** James Cagney (*Matt Dow*), Viveca Lindfors (*Helga Swenson*), John Derek (*Davey Bishop*), Jean Hersholt (*Mr. Swenson*), Grant Withers (*Gentry*), Ernest Borgnine (*Morgan*), Ray Teal (*sheriff*).

Véanse artículos sobre Ray y sobre el western.

Rebelde sin causa (*Rebel Without a Cause*, 1956)

Producción: Warner Bros. **Argumento:** una obra de Nicholas Ray. **Guión:** Stewart Stern e Irving Shulman. **Fotografía:** Ernest Haller (Warnercolor / Cinemascope). **Música:** Leonard Rosenman. **Dirección artística:** Malcolm Bert. **Montaje:** William Ziegler. **Duración:** 108 minutos. **Intérpretes:** James Dean (*Jim Stark*), Natalie Wood (*Judy*), Sal Mineo (*Plato*), Jim Backus (*padre de Jim*), Ann Doran (*madre de Jim*), Rochelle Hudson (*madre de Judy*), William Hopper (*padre de Judy*), Corey Allen (*Buzz*), Dennis Hopper (*Goon*), Edward Platt (*Ray*).

Véanse artículo sobre Ray y el comentario sobre el film.

Sangre caliente (*Hot Blood*, 1956)

Producción: Howard Welsch Prod. / Columbia. **Argumento:** Jean Evans. **Guión:** Jesse Lasky Jr. **Fotografía:** Ray June (Technicolor). **Música:** Les Baxter. **Dirección artística:** Robert Peterson. **Montaje:** Otto Ludwig. **Duración:** 85 minutos. **Intérpretes:** Jane Russell (*Annie Caldash*), Cornel Wilde (*Stephan Torino*), Luther Adler (*Mike Torino*), Joseph Calleia (*papá Theodore*), Jamie Russell (*Marco Caldash*), Nina Kochetz (*Mrs. Torino*), Helen Wescott (*Velma*).

Véase artículo sobre Ray.

La verdadera historia de Jesse James (*The True Story of Jesse James*, 1956)

Producción: Twentieth Century Fox. **Argumento:** según el guión de Nunnally Johnson para "Tierra de audaces" (Jesse James), rodado en 1938 por Henry King. **Guión:** Walter Newman. **Fotografía:** Joe Mac Donald (Color De Luxe / Cinemascope). **Música:** Leigh Harline. **Dirección artística:** Lyle Wheeler y Addison Hehr. **Montaje:** Robert Simpson. **Duración:** 92 minutos. **Intérpretes:** Robert Wagner (*Jesse James*), Jeffrey Hunter (*Frank James*), Hope Lange (*Zee*), Agnes Moorehad (*Mrs. Samuel*), Alan Hale (*Cole Younger*), Alan Baxter (*Remington*), John Carradine (*reverendo Jethro Bailey*), Rachel Stephens (*Anne*).

Véanse artículos sobre Ray y sobre el western.

Bitter Victory (1957)

Producción: Columbia / Transcontinental / Robert Laffont. **Argumento:** una novela de René Hardy. **Guión:** René Hardy, Nicholas Ray y Gavin Lambert. **Fotografía:** Michel Kelber (Cinemascope). **Música:** Maurice le Roux. **Dirección artística:** Jean D'Eaubonne. **Montaje:** Leonide Azar. **Duración:** 97 minutos. **Intérpretes:** Richard Burton (*capitán Leith*), Curd Jürgens (*mayor Brand*), Ruth Roman (*Jane Brand*), Raymond Pellegrin (*Mokrane*), Sean Kelly (*teniente Barton*), Christopher Lee (*sargento Barney*), Nigel Green (*Wilkins*).

Véanse artículos sobre Ray y sobre el cine bélico.

Wind Across the Everglades (1958)

Producción: Schulberg Prod. / Warner Bros. **Argumento y Guión:** Budd Schulberg. **Fotografía:** Joseph Brun (Technicolor). **Dirección artística:** Richard Sylbert. **Montaje:** Georges Klotz y Joseph Zigman. **Duración:** 95 minutos. **Intérpretes:** Burl Ives (*Cottonmouth*), Christopher Plummer (*Walt Murdock*), Gipsy Rose Lee (*Mrs. Bradford*), Tony Galento (*Beel*), Chana Eden (*Naomi*), Peter Falk (*escritor*), Summer Williams (*Windy*).

Véase artículo sobre Ray.

Chicago, año 30 (*Party Girl*, 1958)

Producción: Metro-Goldwyn-Mayer / Euterpe Prod. **Argumento:** una novela de Leo Ketcher. **Guión:** George Wells. **Fotografía:** Robert Bronner (Metrocolor / Cinemascope). **Música:** Jeff Alexander. **Dirección artística:** Randall Duell y William Horning. **Montaje:** John McSweeeny Jr. **Duración:** 98 minutos. **Intérpretes:** Robert Taylor (*Thomas Farrell*), Cyd Charisse (*Vicki Gaye*), Lee J. Cobb (*Rico Angelo*), John Ireland (*Louis Canetto*), Kent Smith (*Jeffrey Stewart*), Corey Allen (*Cookie*), Claire Kelly (*Genevieve*), David Opatoshu (*Lou Forbes*).

Véase artículo sobre Ray.

55 días en Pekín (*55 Days at Peking*, 1963)

Producción: Samuel Bronston / Allied Artists. **Argumento y Guión:** Philip Yordan, Bernard Gordon y Robert Hamer. **Fotografía:** Jack Hildyard (Technicolor / Super Technirama 70). **Música:** Dimitri Tiomkin. **Dirección artística:** Veniero Colasanti y John Moore. **Montaje:** Robert Lawrence. **Duración:** 166 minutos. **Intérpretes:** Charlton Heston (*mayor Lewis*), Ava Gardner (*baronesa Ivanoff*), David Niven (*Sir Arthur Robertson*), Flora Robson (*emperatriz Tsu-Hsi*), John Ireland (*sargento Harry*), Harry Andrews (*padre Bearn*), Leo Genn (*general Jung-Lu*), Kurt Kasznar (*barón Ivanoff*), Paul Lukas (*Dr. Steinfeld*), Jacques Sernas (*mayor Bobrinski*).

Véanse artículos sobre Ray y sobre años 60 y 70.

DONALD SIEGEL

The Big Steal (1949)

Producción: R.K.O. Radio Pictures. **Argumento:** una historia de Richard Wormster. **Guión:** Geoffrey Homes (Daniel Mainwaring). **Fotografía:** Harry J. Wild. **Música:** Leigh Harline. **Dirección artística:** Albert S. D'Agostino y Ralph Berger. **Montaje:** Samuel E. Beetley. **Duración:** 71 minutos. **Intérpretes:** Robert Mitchum (*Duke Halliday*), Jane Greer (*Joan Graham*), William Bendix (*capitán Vincent Blake*), Patrick Knowles (*Jim Fiske*), Ramón Novarro (*co-*

ronel Ortega), Don Alvarado (*teniente Ruiz*), John Qualen (*Julius Seton*).

Véase artículo sobre Siegel.

Duel at Silver Creek (1952)

Producción: Universal Pictures. **Argumento:** Gerald Dreyson Adams. **Guión:** Gerald Dreyson Adams y Joseph Hoffman. **Fotografía:** Irving Glassberg. **Música:** Hans J. Salter. **Dirección artística:** Bernard Herzbrun y Alexander Golitzen. **Montaje:** Russell Schoengarth. **Duración:** 77 minutos. **Intérpretes:** Audie Murphy (*The Silver Kid*), Stephen McNally (*Lightning Tyrone*), Faith Domergue (*Opal Lucy*), Susan Cabot (*Dusty Fargo*), Gerald Mohr (*Rod Lacy*), Lee Marvin (*Tinhorn*).

Véanse artículos sobre Siegel y sobre el western.

China Venture (1953)

Producción: Columbia. **Argumento:** Anson Bond. **Guión:** George W. Yates y Richard Collins. **Fotografía:** Sam Leavitt. **Música:** Ross di Maggio. **Dirección artística:** Edward Ilou. **Montaje:** Jerome Thoms. **Duración:** 80 minutos. **Intérpretes:** Edmond O'Brien (*capitán Matt Reardon*), Barry Sullivan (*comandante Bert Thompson*), Jocelyn Brando (*teniente Ellen Witkins*), Leo Gordon (*sargento Hank Janowitz*), Richard Loo (*Chang-Sung*), Dayton Lummis (*Dr. Masterson*).

Véanse artículos sobre Siegel y sobre el cine bélico.

Riot in Cell Block 11 (1954)

Producción: Allied Artists. **Argumento y Guión:** Richard Collins. **Fotografía:** Russell Harlan. **Música:** Herschel Burke Gilbert. **Dirección artística:** David Milton. **Montaje:** Bruce Pierce. **Duración:** 80 minutos. **Intérpretes:** Neville Brand (*Dunn*), Emile Meyer (*el carcelero*), Frank Faylen (*Haskel*), Leo Gordon (*Carnie*), Robert Osterloh (*el coronel*), Paul Frees (*Monroe*), Don Keefer (*periodista*).

Véase artículo sobre Siegel.

Private Hell 36 (1954)

Producción: The Filmakers. **Argumento y Guión:** Collier Young e Ida Lupino. **Fotografía:** Burnett Guffey. **Música:** Leith Stevens. **Dirección artística:** Walter Keller. **Montaje:** Stanford Tischler. **Duración:** 80 minutos. **Intérpretes:** Ida Lupino (*Lilli Marlowe*), Steve Cochran (*Cal Bruner*), Howard Duff (*Jack Farnham*), Dean Jagger (*capitán Michaels*), Dorothy Malone (*Francey Farnham*), King Donovan (*ladrón*), Jerry Hausner (*jefe del club de noche*).

Véase artículo sobre Siegel.

La invasión de los ladrones de cuerpos (*Invasion of the Body Snatchers*, 1956)

Producción: Walter Wanger Prod. / Allied Artists. **Argumento:** una novela de Jack Finney. **Guión:** Daniel Mainwaring. **Fotografía:** Ellsworth Fredericks. **Música:** Carmen Dragon. **Dirección artística:** Ted Haworth. **Montaje:** Robert S. Elsen. **Duración:** 80 minutos. **Intérpretes:** Kevin McCarthy (*Dr. Miles Bennell*), Dana Wynter (*Becky Driscoll*), Larry Gates (*Dr. Danny Kauffman*), King Donovan (*Jack*), Carolyn Jones (*Theodora*), Jean Willes (*Sally*), Ralph Dumke (*Nick*).

Véase artículo sobre Siegel.

Crime in the Streets (1956)

Producción: Allied Artists. **Guión:** Reginald Rose sobre una obra televisiva suya. **Fotografía:** Sam Leavitt. **Música:** Franz Waxman. **Dirección artística:** Serge Kritzman. **Montaje:** Richard C. Meyer. **Duración:** 91 minutos. **Intérpretes:** James Whitmore (*Ben Wagner*), John Cassavetes (*Frankie Diane*), Sal Mineo (*Babby Giola*), Mark Rydell (*Lou Macklin*), Virginia Gregg (*Mrs. Dane*), Will Kuluva (*Mr. Gioia*), Peter Votrian (*Richie Dane*), Malcolm Atterbury (*McAllister*).

Véase artículo sobre Siegel.

Baby Face Nelson (1957)

Producción: United Artists / Fryman-ZS Production. **Argumento y Guión:** Daniel Mainwaring e Irving Shulman. **Fotografía:** Harry J. Wild. **Música:** Van Alexander. **Dirección artística:** Hal Mohr. **Montaje:** Leon Barsha. **Duración:** 85 minutos. **Intérpretes:** Mickey Rooney (*Baby Face Nelson / Lester Gillis*), Carolyn Jones (*Sue*), Cedric Hardwicke (*Doc Saunders*), Chris Dark (*Jerry*), Ted de Corsia (*Rocca*), Emile Meyer (*Mac*), Anthony Caruso (*Hamilton*), Leo Gordon (*Dillinger*).

Véanse artículo sobre Siegel y el comentario sobre el film.

The Lineup (1958)

Producción: Columbia. **Argumento:** Bert Markson y Knut Swenson. **Guión:** Knut Swenson y Richard Collins. **Fotografía:** Burnett Guffey (Technicolor). **Música:** Daniele Amfitheatrof. **Dirección artística:** Robert Peterson. **Montaje:** Jerome Thoms. **Duración:** 80 minutos. **Intérpretes:** Cornel Wilde (*Les Martin*), Victoria Shaw (*Janice Kendon*), Mickey Shaughnessy (*Scotty O'Brien*), Edgar Buchanan (*sheriff Edwards*), Rian Garrick (*Bob Kendon*), Jack Elam (*Bill Ward*), Alexander Lockwood (*Jim Kendon*), Dabbs Greer (*empleado estación*), Don Siegel.

Véase artículo sobre Siegel.

Estrella de fuego (*Flaming Star*, 1960)

Producción: Twentieth Century Fox. **Argumento:** Clair Huffaker. **Guión:** Clair Huffaker y Nunnally Johnson. **Fotografía:** Charles C. Clarke (Color De Luxe / Cinemascope). **Música:** Cyril Mockridge. **Dirección artística:** Walter M. Simonds y Duncan Cramer. **Montaje:** Hugh S. Flower. **Duración:** 101 minutos. **Intérpretes:** Elvis Presley (*Pacer Burton*), Steve Forrest (*Clint Burton*), Barbara Eden (*Roslyn Pierce*), Dolores del Río (*Neddy Burton*), John McIntire (*Papá Burton*), Rodolfo Acosta (*Buffalo Horn*), Karl Swenson (*Dred Pierce*), Richard Jaeckel (*Angus*).

Véanse artículos sobre Siegel y sobre el western.

Comando (*Hell Is for Heroes*, 1961)

Producción: Paramount. **Argumento:** Robert Pirosh. **Guión:** Robert Pirosh y Richard Carr. **Fotografía:** Harold Lipstein. **Música:** Leonard Rosenman. **Dirección artística:** Hal Pereira y Howard Richmond. **Montaje:** Howard Smith. **Duración:** 89 minutos. **Intérpretes:** Steve McQueen (*Reese*), Bobby Darin (*Corby*), Fess Parker (*sargento Pike*), Nick Adams (*Homer*), Bob Newhart (*Driscoll*), Harry Guardino (*sargento Larkin*), James Coburn (*Henshaw*), L.Q. Jones (sargento Frazer).

Véanse artículos sobre Siegel, sobre el cine bélico y sobre los años 60 y 70.

Código del hampa (*The Killers*, 1964)

Producción: Universal. **Argumento:** un cuento de Ernest Hemingway. **Guión:** Gene L. Coon. **Fotografía:** Richard L. Rawlings (Eastmancolor por Pathé). **Música:** Johnny Williams. **Dirección artística:** Frank Arrigo y George Chan. **Montaje:** Richard Belding. **Duración:** 95 minutos. **Intérpretes:** Lee Marvin (*Charlie Strom*), John Cassavetes (*Johnny North*), Angie Dickinson (*Sheila Farr*), Ronald Reagan (*Browning*), Clu Gulager (*Lee*), Norman Fell (*Mickey*), Claude Akins (*Earl Sylvester*), Virginia Christine (*Miss Watson*), Don Haggerty (*conductor de camión*).

Véanse artículos sobre Siegel y sobre los años 60 y 70.

El carnaval de la muerte (*The Hanged Man*, 1964)

Producción: Universal TV. **Argumento:** una novela de Dorothy B. Hughes. **Guión:** Jack Laird y Stanford Whitmore. **Fotografía:** Bud Thackery (Technicolor). **Música:** Stanley Wilson. **Dirección artística:** John J. Lloyd. **Montaje:** Richard Belding. **Duración:** 110 minutos. **Intérpretes:** Robert Culp (*Harry Pace*), Edmond O'Brien (*Arnie Seeger*), Vera Miles (*Lois Seeger*), Norman Fell (*Gaylord*), Gene Raymond (*Whitey Devlin*), Brenda Scott (*Celine*), J. Carroll Naish (*tío Picaud*).

Véanse artículos sobre Siegel y sobre los años 60 y 70.

Brigada homicida (*Madigan*, 1968)

Producción: Universal. **Argumento:** una novela de Richard Dougherty. **Guión:** Henri Simoun (Howard Rodman) y Abraham Polonsky. **Fotografía:** Russell Metty (Technicolor / Techniscope). **Música:** Don Costa. **Dirección artística:** George C. Webb y Alexander Golitzen. **Montaje:** Milton Shifman. **Duración:** 101 minutos. **Intérpretes:** Henry Fonda (*comisario Anthony Russell*), Richard Widmark (*Dan Madigan*), Inger Stevens (*Julia Madigan*), Harry Guardino (*Rocco Bonaro*), James Whitmore (*inspector jefe Charles Kane*), Susan Clark (*Tricia Bentley*), Michael Dunn (*Midget Castiglione*), Sheree North (*Jonesy*).

Véanse artículos sobre Siegel y sobre los años 60 y 70 y el comentario sobre el film.

La ciudad sin ley (*Death of a Gunfighter*, 1969)

Correalizada por Robert Totten; en los genéricos figura como director Alan Smithee. **Producción:** Universal. **Argumento:** una novela de Lewis W. Patten. **Guión:** Joseph Calvelli. **Fotografía:** Andrew Jackson (Technicolor). **Música:** Oliver Nelson. **Dirección artística:** Alexander Golitzen y Howard E. Johnson. **Montaje:** Robert F. Shugrue. **Duración:** 94 minutos. **Intérpretes:** Richard Widmark (*Frank Patch*), Lena Horne (*Claire Quintana*), John Saxon (*Lou Trinidad*), Michael McGreevey (*Dan*), Darleen Carr (*Hilda*), Carroll O'Connor (*Lester Locke*), Kent Smith (*Andy*).

Véanse artículos sobre Siegel, sobre el western *y sobre los años 60 y 70.*

La jungla humana (*Coogan's Bluff*, 1969)

Producción: Universal. **Argumento:** Herman Miller. **Guión:** Herman Miller, Dean Riesner y Howard Rotman. **Fotografía:** Bud Thackery (Technicolor). **Música:** Lalo Schifrin. **Dirección artística:** Alexander Golitzen y Robert C. McKichan. **Montaje:** Sam Waxman. **Duración:** 94 minutos. **Intérpretes:** Clint Eastwood (*Coogan*), Lee J. Cobb (*McElroy*), Susan Clark (*Julie*), Tisha Sterling (*Lina Raven*), Don Stroud (*Ringerman*), Tom Tully (*sheriff McCrea*), Melodie Johnson (*Millie*), Rudy Diaz (*Oso Caminante*), James Edwards (*Jackson*), Seymour Cassel (*joven encapuchado*).

Véanse artículos sobre Siegel y sobre los años 60 y 70.

Dos mulas y una mujer (*Two Mules for Sister Sara*, 1970)

Producción: Universal. **Argumento:** Budd Boetticher. **Guión:** Albert Maltz. **Fotografía:** Gabriel Figueroa (Technicolor / Panavision). **Música:** Ennio Morricone, supervisada por Stanley Wilson. **Dirección artística:** José Rodríguez Granada. **Montaje:** Robert Shurgrue y Juan José Marino. **Duración:** 105 minutos. **Intérpretes:** Shirley MacLaine (*hermana Sara*), Clint Eastwood (*Hogan*), Manolo Fábregas (*coronel Beltrán*), Alberto Morin (*general LeClaire*), Armando Silvestre (*primer americano*), John Jelly (*segundo americano*), José Chávez (*Horacio*).

Véanse artículos sobre Siegel, sobre el western *y sobre los años 60 y 70.*

El seductor (*The Beguiled*, 1971)

Producción: Universal. **Argumento:** una novela de Thomas Cullinan. **Guión:** John B. Sherry y Grimes Grice (seudónimo de Albert Maltz e Irene Kamp). **Fotografía:** Bruce Surtees (Technicolor). **Música:** Lalo Schifrin. **Dirección artística:** Ted Haworth y Alexander Golitzen. **Montaje:** Carl Pingitore. **Duración:** 105 minutos. **Intérpretes:** Clint Eastwood (*John McBurney*), Geraldine Page (*Martha*), Elizabeth Hartman (*Edwina*), Jo Ann Harris (*Carol*), Darleen Carr (*Doris*), Mae Mercer (*Hallie*), Pamelyn Ferdin (*Amy*), Melody Thomas (*Abigail*), Pegg Drier (*Lizzie*).

Véanse artículos sobre Siegel, sobre el western *y sobre los años 60 y 70.*

Harry, el sucio (*Dirty Harry*, 1971)

Producción: Universal. **Argumento:** Harry Julian Fink y R.M. Fink. **Guión:** Harry Julian Fink, R.M. Fink y Dean Riesner. **Fotografía:** Bruce Surtees (Technicolor / Panavision). **Música:** Lalo Schifrin. **Dirección artística:** Dale Henessy. **Montaje:** Carl Pingitore. **Duración:** 102 minutos. **Intérpretes:** Clint Eastwood (*Harry*), Harry Guardino (*Bressier*), Andy Robinson (*el asesino*), John Vernon (*el alcalde*), Reni Santoni (*Chico*), John Larch (*Jefe de policía*), John Mitchum (*DeGeorgio*).

Véanse artículos sobre Siegel y sobre los años 60 y 70.

La gran estafa (*Charley Varrick*, 1973)

Producción: Universal. **Argumento:** una novela de John Reese. **Guión:** Howard Rodman y Dean Riesner. **Fotografía:** Michael Butler (Technicolor). **Música:** Lalo Schifrin. **Dirección artística:** Fernando Carrere. **Montaje:** Frank Morris. **Duración:** 111 minutos. **Intérpretes:** Walter Matthau (*Charley Varrick*), Joe Don Baker (*Molly*), Felicia Farr (*Sybil Forte*), Andy Robinson (*Harman Sullivan*), John Vernon (*Maynard Boyle*), Sheree North (*Jewell Everett*), Norman Fell (*Mr. Garfinkle*), Jacqueline Scott (*Nadine Garrick*), Donald Siegel.

Véanse artículos sobre Siegel y sobre los años 60 y 70.

Molino negro (*The Black Windmill*, 1974)

Producción: Richard Zanuck-David Brown Production / Universal. **Argumento:** una novela de Clive Egleton. **Guión:** Leigh Vance. **Fotografía:** Ousama Rawi (Technicolor / Pa-

navisión). **Música:** Roy Budd. **Dirección artística:** Peter Murton. **Montaje:** Anthony Gibbs. **Duración:** 106 minutos. **Intérpretes:** Michael Caine (*mayor John Tarrant*), Joseph O'Connor (*Sir Edward Julian*), Donald Pleasence (*Cedric Harper*), John Vernon (*McKee*), Janet Suzman (*Alex Tarrant*), Delphine Seyrig (*Ceil Burrows*), Joss Akland (*superintendente jefe Wray*).

Véanse artículos sobre Siegel y sobre los años 60 y 70.

El último pistolero (*The Shootist*, 1976)

Producción: Dino De Laurentiis Corporation / Paramount. **Argumento:** una novela de Glendon Swarthout. **Guión:** Miles Hood Swarthout y Scott Hale. **Fotografía:** Bruce Surtees (Technicolor). **Música:** Elmer Bernstein. **Dirección artística:** Robert Boyle. **Montaje:** Douglas Stewart. **Duración:** 100 minutos. **Intérpretes:** John Wayne (*John Bernard Books*), Lauren Bacall (*Bond Rogers*), Ron Howard (*Gillom Rogers*), Richard Boone (*Sweeney*), Hugh O'Brian (*Pulford*), Bill McKinney (*Cobb*), Harry Morgan (*sheriff Thibido*), John Carradine (*Beckum*), Sheree North (*Serepta*).

Véanse artículos sobre Siegel, sobre el western *y sobre los años 60 y 70.*

Teléfono (*Telefon*, 1977)

Producción: James B. Harris / Metro-Goldwyn-Mayer / United Artists. **Argumento:** una novela de Walter Wager. **Guión:** Stirling Silliphant y Peter Hyams. **Fotografía:** Michael Butler (Metrocolor / Panavision). **Música:** Lalo Schifrin. **Dirección artística:** Ted Haworth y William F. O'Brien. **Montaje:** Douglas Stewart. **Duración:** 103 minutos. **Intérpretes:** Charles Bronson (*Grigori Borzov*), Lee Remick (*Barbara*), Donald Pleasence (*Nicolai Dalchimsky*), Tyne Daly (*Dorothy*), Alan Badel (*coronel Malchenko*), Patrick Magee (*general Strelsky*), Sheree North (*Marie Willis*), Frank Marth (*Harley*), Jacqueline Scott (*Mrs. Hassler*), Roy Jeanson (*Doug*).

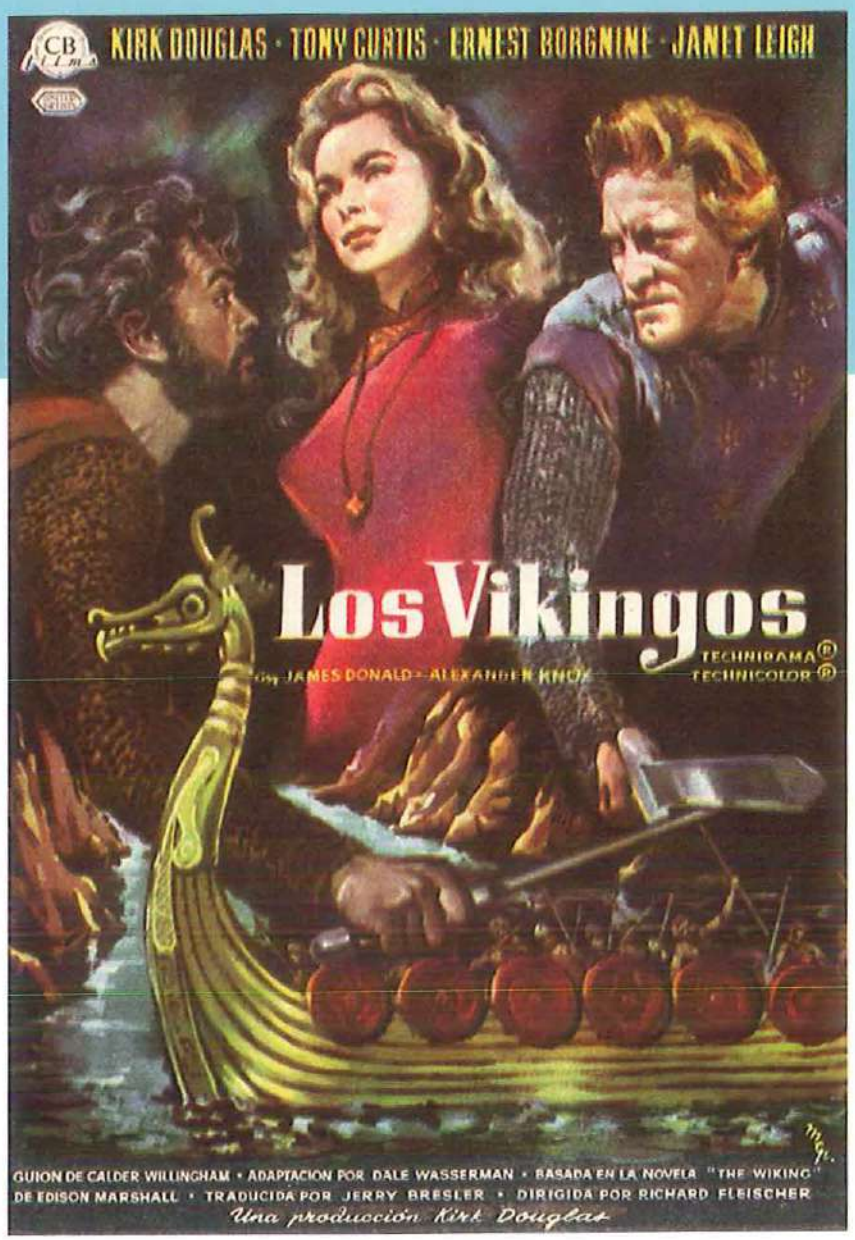
Véanse artículos sobre Siegel y sobre los años 60 y 70.

Fuga de Alcatraz (*Escape from Alcatraz*, 1978)

Producción: Malpaso-Siegel / Paramount. **Argumento:** una novela de J. Campbell Bruce. **Guión:** Richard Tuggle. **Fotografía:** Bruce Surtees (Color De Luxe). **Música:** Jerry Fielding. **Dirección artística:** Allen Smith. **Montaje:** Ferris Webster. **Duración:** 112 minutos. **Intérpretes:** Clint Eastwood (*Frank Morris*), Patrick McGoohan (*Warden*), Robert Blossom (*Doc*), Jack Thibeau (*Clarence*), Fred Ward (*John*), Paul Benjamín (*Inglés*), Larry Hankin (*Charley*), Bruce M. Fischer (*Wolf*).

Véanse artículos sobre Siegel y sobre los años 60 y 70.

Apuntes dispersos para una bibliografía



Carlos Losilla

Como tal, la llamada "generación de la violencia" no ha provocado precisamente un gran despliegue bibliográfico. Es más, si nos atenemos a los dictados de algunos grandes gurús de la teoría fílmica, ese grupo de directores no sería más que una pequeña nota al pie del cine clásico: David Bordwell, por ejemplo, establece el corte en 1960, con lo que la producción de Ray, Fuller y compañía quedaría dividida en dos partes, la primera "clásica", la segunda "moderna" (véase *El cine clásico de Hollywood*, Paidós, Barcelona, 1996). Las cosas no son tan fáciles, como sabemos ahora, y quizá por eso propuestas como la de Bordwell han envejecido tan prematuramente. Para alejarnos de tanto malentendido y tantas ausencias inexplicables, lo mejor será empezar con algún que otro libro más o menos reciente sobre la eterna relación entre el cine norteamericano y la violencia: *Classical Film Violence: Designing and Reguling Brutality in Hollywood Cinema, 1930-1968* (Rutgers University Press, 2003), de Stephen Prince, ilustra los fundamentos legales que han permitido o normativizado la representación de la violencia en Hollywood, mientras que *Violence and American Cinema* (Routledge, Nueva York, 2000), de David J. Slocun, repasa la historia de esa tormentosa unión, al igual que *Screening Violence* (Rutgers University Press, 2000), también de Stephen Prince, un gran estudioso del tema.

Pasando a cuestiones de periodización, y si me permiten la inmodestia, yo mismo he contribuido a este galimatías con un libro titulado *La invención de Hollywood o cómo olvidarse de una vez por todas del cine clásico* (Paidós, Barcelona, 2003), en el que procuro tender puentes entre las postrimerías de los grandes clásicos y la aparición de nuevas tendencias que podrían agruparse bajo la etiqueta de "manieristas": al lado de las películas de plenitud de Vidor o Ford se situarían, pues, los debuts de Fleischer o Aldrich. Debo confesar que la semilla de este discurso se encuentra en un par de libros que coordiné, con José Antonio Hurtado, para el Festival de Gijón: *Robert Aldrich: la mirada oblicua* (Festival de Cine de Gijón / Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Gijón-Valencia, 1996) y *Richard Fleischer, entre el cielo y el infierno* (ibídem, 1997).

Sin embargo, un enfoque más serio del asunto nos diría que la mejor manera de enfrentarse al tema que nos ocupa sea rastreando su huella en libros dedicados a diversas décadas del cine americano, precisamente aquellas que transitan los cineastas aquí convocados. Y en este terreno todo es subjetivo. No se trata de que los textos en cuestión hablen más o menos de Brooks o Siegel, por poner un ejemplo, sino de que construyan un contexto aceptable para nuestra reflexión. En mi opinión no estaría de más, para empezar, echar un vistazo a la serie *History of the American Cinema*, editada por la University of California Press y clasificada por décadas. En cuanto a los años cincuenta, la plenitud del grupo, hay algunos volúmenes que siempre me han sido útiles, aunque pueden ustedes sustituirlos por aquellos que sean más de su preferencia o con los que muestren más afinidad: sea como fuere, en el marco de algunas series bastante prestigiosas en el ámbito francés o anglosajón, Olivier-René Veillon (*Le cinéma américain. Les années cinquante*, Virgul, París, 1984), Andrew Dowdy (*The Films of the Fifties*, William Morrow, Nueva York, 1973: 1ª edición con el título de *Movies Are Better than Ever*) o Gordon Gow (*Hollywood in the Fifties*, A.S. Barnes, Nueva York, 1971) han proporcionado ajustados paisajes de la época, otorgando una cierta atención a nuestros hombres. Lo mismo sucede con John Baxter y *Hollywood in the Sixties* (A.S. Barnes, Nueva York, 1972), donde Don Siegel, por ejemplo, recibe un atinado predicamento. Más discutible, aunque hubiera podido ser muy certero, se revela el caso de Freddy Buache y *Le cinéma américain 1955-1970* (L'Age d'Homme, París, 1974), que da continuidad a esa cronología con dudosa eficacia taxonómica: Mann, Ray y Brooks quedan en el apartado de *"les grands anciennes"*; Fleischer, Siegel y Fuller son calificados arbitrariamente como *"les artisans"*; y Aldrich, en fin, comparte la etiqueta *"Une nouvelle géneration"*... ¡con Jerry Schzatzberg, John Boorman o Sydney Pollack!

Más vale, pues, olvidarse de estos genéricos y lanzarse a una laboriosa investigación hemerográfica, que en el ámbito español podría empezar por la revista *Dirigido por...*, la que más atención ha prestado a estos cineastas con la mediación de brillantes especialistas como José María Latorre, Quim Casas o Carles Balagué, por citar sólo algunos: los cuidadosos índices que publica periódicamente nos eximen de cualquier descripción más detallada. Por supuesto, la investigación debe hacerse extensiva a las publicaciones francesas, en el fondo las impulsoras de todo este embrollo: para empezar un vaciado de la inevitable *Cahiers du Cinéma* no estaría de más consultar *Cahiers du Cinéma – The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave* (Routledge and Kegan Paul, Londres, 1985), compilado por Jim Hillier, que incluye un extenso *dossier* sobre Ray y un texto de Bazin sobre Anthony Mann...

Por lo demás, a la espera de un estudio de conjunto, también hay diccionarios y libros de entrevistas. Entre los primeros, hay que destacar el clásico de Bertrand Tavernier y Jean-Pierre Coursodon, *50 años de cine americano* (Akal, Madrid, 1996), que propone jugosas entradas para todos los implicados. Entre los segundos, Peter Bogdanovich, por ejemplo, pro-

pone sendas conversaciones con Aldrich y Siegel en su monumental *Who the Devil Made It?* (Alfred A. Knopf, Nueva York, 1998). Y, en el terreno del ensayo, José Luis Guarner relata los últimos años de estos cineastas, mezclándolos con los recién llegados, en *Muerte y transfiguración. Historia del cine americano 3 (1961-1992)* (Laertes, Barcelona, 1993), lo cual delata un problema de conceptualización: la dificultad de hacer salir a la luz a esta generación enfrentada a la potencia, cinematográfica y promocional, de los Coppola, Scorsese, Spielberg, etc., que empiezan sus carreras cuando Ray y compañía las terminan. Es conveniente, por todo ello, completar esta perspectiva con la del volumen anterior de la misma serie, *El esplendor y el éxtasis (1930-1960)*, debido a Javier Coma.

Por eso lo mejor quizá sea abordar a estos directores uno a uno, a la espera de que alguien se decida a tratarlos en su conjunto con una cierta competencia. En los citados volúmenes del Festival de Gijón dedicados a Fleischer y Aldrich el lector encontrará referencias suficientes para un primer desbroce del terreno en lo que se refiere a estos cineastas, aunque en castellano también existe un célebre número de *Film Ideal* protagonizado por Fleischer (nº 135, marzo de 1964), forzosamente parcial debido a su fecha de aparición: aunque hay que divulgar su existencia, no citaremos más ejemplos al respecto precisamente por esta razón. Sólo añadiré *Body and Soul. The Cinematic Vision of Robert Aldrich* (Scarecrow, Oxford, 2004), de Tony Williams, y *Robert Aldrich: Interviews* (University Press of Mississippi, 2004), coordinado por Edward T. Arnold y Eugene L. Miller, ambos aparecidos después que el texto de Gijón. En lo que se refiere a Richard Brooks, lo mejor es remitirse al volumen de Patrick Brion, cuyo título coincide con el nombre del cineasta (Chêne, París, 1986): de gran formato y ampliamente ilustrado, también incluye otras referencias. Para Anthony Mann, el lector de habla hispana dispone de otro libro de características semejantes, *Anthony Mann* (Festival de San Sebastián / Filmoteca Española, San Sebastián-Madrid, 2004 [1979]), de Jeanine Basinger, que incluye igualmente una amplia bibliografía puesta al día, y de un pequeño clásico titulado de la misma manera (Éditions Universitaires, París, 1964), escrito por J.C. Messiaen y limitado por su fecha de publicación. Siguiendo esta táctica minimalista, sobre Siegel sólo citaré dos libros: sus imprescindibles memorias, *A Siegel Film. An Autobiography* (Faber & Faber, Londres, 1993), con prólogo de Clint Eastwood, y un acertado estudio de Stuart M. Kaminsky, *Don Siegel: Director* (Curtis Books, Nueva York, 1974), con prólogo de Peter Bogdanovich y epílogo de Sam Peckinpah, cuyo único inconveniente es que sólo alcanza hasta **Harry, el sucio** (*Dirty Harry*, 1971).

Por supuesto –mitología obliga–, Sam Fuller y Nicholas Ray son los de más variada recepción bibliográfica. En castellano, Quim Casas dedicó una ajustada monografía a Fuller en la colección "Cineastas" de Ediciones Cátedra (Madrid, 2001), cuyas referencias pueden resultar de gran ayuda al interesado. Y en lo que se refiere a Ray, nos movemos en dos extremos: el minucioso, documentadísimo volumen coordinado por Víctor Erice y Jos Oliver para Filmoteca Española, *Nicholas Ray y su tiempo* (Madrid, 1986) –quizá una ampliación gigantesca de su humilde *Homenaje a Nicholas Ray*, editado por el Festival de San Sebastián en 1974–, y el relato del cinéfilo apasionado, esta vez Carlos Benpar, titulado *Nicholas Ray* y publicado por JC, en Madrid. El lector-espectador aún famélico de información podrá recurrir a un texto muy interesante, *Por primera o última vez. Nicholas Ray haciendo cine* (Ayuntamiento de Oviedo, 1994), que rescata algunas clases de Ray como profesor, prologadas por la compiladora Susan Ray y por Bernard Eisenschitz. Este último encabeza la producción en torno a Ray en lengua inglesa con *Nicholas Ray. An American Journey* (Faber & Faber, Londres, 1993), una excelente biografía crítica. Para los que prefieran el italiano, Mario Giusti escribió *Il cinema di Nicholas Ray* (IV Incontro Cinematografico Salsomaggiore Terme, Parma, 1980). Para los afrancesados, un par de selecciones personales: *Nicholas Ray,* de Pierre Giulianni (Edilig, París, 1987), tan atractivo como todos los libros de esta colección, y *Nicholas Ray,* de Jean Wagner, editado por Rivages Cinema en 1987 pero traducido al castellano por Cátedra (Madrid, 1994). Y para los que quieran iniciarse en los misterios del autor de **Rebelde sin causa** (*Rebel Without a Cause*, 1956), nada mejor que el librito editado en la colección "Cuadernos de Filmoteca Canaria" en 2005, con una extensa bibliografía puesta al día, aunque no estaría de más echarle un vistazo a una producción reciente, *The Films of Nicholas Ray: The Poet of Nightfall* (British Film Institute, Londres, 2004), de Geoff Andrew.

Volviendo a Fuller, aparte del estudio de Casas, lo más interesante son las memorias y las entrevistas. En el primer apartado no hay que perderse la autobiografía *A Third Face. My Tale of Writing, Fighting and Filmmaking* (Alfred A. Knopf, Nueva York, 2002), con prólogo de Martin Scorsese y la colaboración de Christa Lang y Jerome Henry Rudes. En el segundo, hay que citar *Il était une fois Samuel Fuller*, conversaciones con Jean Narbobi y Noël Simsolo y prólogo, nuevamente, de Scorsese (Cahiers du Cinéma, París, 1986). En el terreno del *maxmix*, Lee Server ofrece *Samuel Fuller* (MacFarland, Londres-Carolina del Norte, 1984), que incluye estudio y entrevista. Nicholas Garnham, por su parte, escribe un atractivo estudio en *Samuel Fuller*

(Secker & Warburg, Londres, 1971), aunque descuide, por razones obvias, toda su etapa final, lo mismo que le ocurre al clásico *Samuel Fuller,* con edición de David Will y Peter Wollen (Festival de Edimburgo, 1969). En fin, el equivalente al libro de Giusti sobre Ray es *Il cinema de Samuel Fuller*, coordinado por Piero Tortolina y Antonio Rubini, publicado por el mismo editor y la misma institución sólo un año después. También hay que reseñar el número monográfico que *Nosferatu* dedicó al realizador estadounidense en su número 13 (abril de 1993).

Sea como fuere, quizá todas estas referencias –y por lo tanto estas páginas– resulten un poco inútiles en la era de Internet, cuando cualquiera puede obtener la bibliografía que desee apretando unas cuantas teclas. Quizá lo mejor será, pues, que el lector proceda a iniciar esta tarea, sin duda más productiva que mis laboriosas pesquisas, en cuanto termine de leer estas líneas: no sólo libros y revistas, sino también incontables webs aparecerán ante sus ojos en pocos segundos. Perdónenme que no lo haga yo, pues ni el espacio que queda disponible ni mi dudosa habilidad informática me lo permitirían. En compensación, sin embargo, me despediré con una cita ineludible: en la web cinematográfica *Senses of Cinema* (www.sensesofcinema.com) podrán encontrar sendos estudios de Robert Aldrich, por Alain Silver, y Don Siegel, de Deborah Allison, y, sobre todo, otros dos espléndidos análisis de la obra de Fuller y Ray, escritos respectivamente por Adrian Martin y Jonathan Rosenbaum, de calidad sobresaliente. Siguiendo la política de estas líneas, todo ello también les remitirá a más referencias bibliográficas.

Abstracts

Carlos Losilla

THE "GENERATION OF VIOLENCE" OF NORTH AMERICAN CINEMA
José María Latorre

The conflicting historical framework in which the career of filmmakers like Aldrich, Brooks, Fleischer, Fuller, Mann, Ray and Siegel, without a doubt, conditioned its subsequent development and gave way to the birth of the so called "generation of violence". A generation in which, as the article analyzes thoroughly, there are many differences between its components, as well as among their successors and among several of their peers that also dealt with the theme of violence in their movies. All are subjects of the present number, in which its work and some of its most symbolic films are analysed with detail, due to its foundational character and its special significance.

RICHARD FLEISCHER. THE CAMERA'S GLANCE
José María Latorre

After demonstrating the existing differences between Mann and Fleischer, the author stresses, as an essential characteristic in Fleischer's films, the head-on way in which their films confront violence, as well as the way in which he contemplates violence, in many cases, through the objects associated to it. Films like **Compulsion** (1959), **The Girl in the Red Velvet Swing** (1955) or **Mandigo** (1975) illustrate another of the more known sides of his filmmaking: the analysis of the consequences of violence, which the article associates after the topic of religion in several of the filmmakers' works. The nihilism of his last films, over the seventies, is the subject of the last section, which doesn't analyze the suicide of the central character in **The New Centurions** (1972) to demonstrate this change in a graphic manner.

VIOLENCE IN SAMUEL FULLER'S FILMS. LIFE AND DEATH, IN A SINGLE WORD, EMOTION
Aldo Viganò

Violence as the result of the objective looks of his characters and the actual narration, conceived as a type of chronicle of events. Violence as instigator and connector of the three genres (western, war films, thriller), that the filmmaker developed with the most success and accuracy. And right beside them, the living being as the centre of the filmmaker's concerns, always interested in showing life in action, life in motion, and by going further from the narrative point of view as well as the staging.

VIOLENCE'S HORIZONS. THE CITIES, GOLD AND HEROES IN THE WESTERNS OF ANTHONY MANN
Àngel Quintana

Most of Anthony Mann's westerns revolve around the theme of violence, in which the United States' political and social change is considered the driving force. Violence is anchored to the core of the individual and whose graphic nature centres on the Winchester 73 rifle, which provides the filmmaker with the film's name. From this starting point, the article analyzes, through his repertoire of westerns, the role that violence plays in the cities' evolutionary process and contrasts the individual ambition that stimulates the heroes, individuals in constant conflict with themselves, and their surroundings, that, in addition, usually have a dark past. The examples are many and the author focuses on bringing to light the most important cases, among others, through the central characters in **Man of the West** (1958), **The Far Country** (1955) and **Bend of the River** (1952).

ROBERT ALDRICH
Renato Venturelli

Chronologically, the author sheds light on, firstly, the root of violence's conception in Aldrich's films (more physical and vocal than psychological) to later pass on to analyze the first phase of his work, which emerged between the years 1954 and 1956, with **Kiss Me Deadly** (1955) being the most important film of this period. The author continues his route through the filmmaker's filmography, highlighting **Ten Seconds to Hell** (1959) as the most important film he has directed during his period outside of Hollywood, to later examine in more detail his films of the seventies, after the change brought by his return to the United States with films such as **What Ever Happened to Baby Jane?** (1962) and **The Dirty Dozen** (1967), drawing attention to the quality of these last films in which, twenty years later, he returns to the violence of the fifties.

AN INTRUDER AMONG US. THE STRANGE CASE OF RICHARD BROOKS
Hilario J. Rodríguez

As if outlining Richard Brooks' biography through his work, the author examines his filmography by organizing the filmmaker's thematic groups according to each film's plot. Thus the article introduces us to the director's apparently happy childhood to show us later his lack of faith in journalism and his extremely important work as a film noir scriptwriter under the command of other directors. Immediately after, the author points out the two important secondary contributions to the genre; **Deadline USA** (1952) and **In Cold Blood** (1967) and reviews the filmmaker's unclassifiable westerns, dedicating the last part to the examination, through films like **The Happy Ending** (1969) and **Looking for Mr. Goodbar** (1977), of his matrimonial relationship with Jean Simmons and the moral ambiguity of his films, which was the cause of his downfall in Europe as well as in the United States.

THE FIGURE OF VIOLENCE IN NICHOLAS RAY'S FILMS
José Enrique Monterde

Is Nicholas Ray Cinema, as Godard stated? On the initial doubt, the writer examines the treatment of violence in Ray's films, that, according to him, is neither visual nor narrative (in contrast to the other colleagues of his generation), but rather appears, generally, to be disregarded. The authors of the violence are, by the most part, characters that commit acts of violence through their professions or their criminal activities, just as the author points out on analyzing films like **Knock on Any Door** (1948), **Party Girl** (1958) or **Johnny Guitar** (1954). From the study of these and the rest of his filmography, the author deduces that in Ray's films four different forms of violence can be identified (juvenile, social, institutional and personal), the characters and adaptation are analyzed in the last part of the text while the question remains: is Nicholas Ray Cinema?

DON SIEGEL. A MINEFIELD
Quim Casas

A hasty review of Donald Siegel's path opens this article, which stresses, firstly, the quality of his first works, from films such as **Duel at Silver Creek** (1952), **Flaming Star** (1960), **The Lineup** (1958) and a war film like **Hell Is for Heroes** (1961). Quality which contrasts with many poorer later films, whose shortcomings are also highlighted in relation to the evolution of the director's career. Finally, after a short mention of another series of notable films inspired by novels, such as **The Killers** (1964), **The Gun Runners** (1958) or **The Hanged Man** (1964), that covers a new era in his filmography, the author analyzes four of his films –**Private Hell 36** (1954), **Invasion of the Body Snatchers** (1956), **The Killers** (1964) and **Madigan** (1968)– in a detailed manner, showing the uniqueness of each, whether it be in the genre of film noir, science fiction or his connection with television.

THE BALAD OF THE WILD GROUP
Tino Pertierra

From the spontaneous and ingenious director of **Apache** (1954) to the disillusionment of **Ulzana's Raid** (1972), Aldrich's career has slipped often on the arid terrain of the western. Others have also travelled over this rocky terrain, Brooks with **The Professionals** (1966), Fleischer's **Bandido!** (1956), Fuller with **Yuma** (1956) and, above all, **Forty Guns** (1957), as well as Ray and Siegel, authors of various unequal and noteworthy westerns. The author quickly reviews them all and emphasizes the most outstanding characteristics of each of those films, using a remarkably impressive style and language.

THE WAR FILM AND THE "GENERATION OF VIOLENCE". WAR: THE ASTONISHING DOMAIN OF PHYSICAL AND MORAL HORROR
José Antonio Jiménez de las Heras

After pointing out the difficulty in classifying directors with such different filmmaking beginnings such as Ray, Aldrich, Fuller, Fleischer or Siegel (editor, assistant director, scriptwriter...) within the same generational group, the author considers that only due to their form of dealing with violence in films can they be grouped together. Violence that they all portray in a manner much more psychological and real compared to films of the thirties. The Second World War is the turning point of this new vision, as is clearly reflected in the war films of those years, with the old heroes of the Great War being converted into sadistic murderers. Ray and Fleischer would be the first to delve into that minefield, while it would be Aldrich and Fuller who offered a vision more disenchanting and phantasmagorical of the war, as the author proposes to analyse thoroughly in the last part of the article.

COLLATERAL DAMAGE. THE "GENERATION OF VIOLENCE" AND HOLLYWOOD'S FILMS
Antonio José Navarro

In the fifties, two demons plunged into unconscious violence that is North American society: the "Witch Hunt" and fight against organised crime. Both were reflected in the films of the era and, uniquely, in film noir, leaving its mark on most of the directors of the era and not only those that are included in the "generation of violence". The article examines these marks in this other circle of filmmakers, first scrutinizing their work in crime films, later in westerns, also dedicating special attention to the work of Phil Karson.

VIOLENT AMERICA
Antonio Weinrichter

Embedded in the culture of uneasiness, North American society comes out of the Second World War horrified with the existence of the Nazi extermination camps and paralyzed by nuclear fear. The fear of this and the role that women begin to play after their massive incorporation into the workforce during the Second World War, is reflected in many titles of film noir (above all through the character of the femme fatal) and in the science fiction of the years. The same thing happened –according to the author of the article– with the beginning of juvenile rebelliousness, the movement for civil rights, the Korean War, and so on, which reverberates in Hollywood and leave their mark on many of its films, regardless of what genre they belong to...

VIOLENCE IN THE "TELEVISION GENERATION"
Antonio Castro

Having identified the members that make-up the "television generation" (Martin Ritt, Delbert Mann, Arthur Penn, Sidney Lumet, Sam Peckinpah, John Frankenheimer and Robert Mulligan), the author then examines the professional beginnings of the group and dedicates a special section to stress the forerunning character of **Marty**, Delbert Mann's film that would go on to win the 1955 Cannes Film Festival. Immediately after, the article describes in detail the differences in the treatment of violence that differentiate Arthur Penn from Sam Peckinpah (two characterised directors, precisely, because of the presence of violence in many of their works). While in the last section, he briefly summarizes the coincidences that some of Frakenheimer and Lumet's work maintain with those of the "generation of violence"

THE LAST OF ANOTHER LOST GENERATION. A CONVERSATION WITH HANS FEUERMANN
Carlos Losilla

A conversation between an Austrian critic and a Spanish critic is the setting of this suggestive reflexion about cinema under the pretext of talking about the "generation of violence". Through the words of each it is established, firstly, that similarities exist between the works of both and those directors that followed, people such as Spielberg, Lucas, Coppola, Scorsese, Cimino, Schatzberg and Friedkin. Both agree on the important role that Richard Brooks' **In Cold Blood** (1967) had in this respect, as a preview to a more modern cinema, and the filmmaker himself as the killer of the classic hero figure. The conversation then drifts to other subjects (the mannerist style of all these directors' works, their customary way of confronting space and its own destruction at the end of the seventies...) stopping to examine the role the gaze in the films of Fleischer and, by way of continuation, the members of his entire generation. All this leads the authors to conclude that, as it happens paradigmatically in the films of Wenders, the majority of the central characters do not go anywhere (space has been transformed into non-space), which means to say, they do not move in a specific direction, but simply a false movement, as false as the images that Fuller and Ray end up giving of themselves, converted, like actors of various films, into their own characters and legend.

CONSCIENCE AND IDENTITY. THE BLACK COMMUNITY IN THE "GENERATION OF VIOLENCE" FILMS
Felipe Cabrerizo

The fifties are going to give way to the revision of the black character, usually underestimated, within films, coinciding with the beginning of the civil rights movement that begins to spread across the country. On this starting point, the author emphasizes the fundamental role that the directors of the "generation of violence" play by offering films with a "normal" vision of blacks that escapes from the normal manipulations of them done by films of the era, inclined to compose a well-intentioned vision of them. Sam Fuller is, according to the author, the filmmaker who best reflects the racial problems of these years in his movies, also extending to other minorities of the United States, although other directors (such as Anthony Mann, Richard Fleischer or Robert Aldrich) got close to this subject, sometimes with contradictory results like Richard Brooks in **Something of Value** (1956) with his description of the cruel Mau-Mau. In any event, they are the reason why the big studios turn their sights to the blacks, with John Ford and Robert Mulligan as leaders of the new movement.

CLINT EASTWOOD'S WEAPONS
Ricardo Aldarondo

Identified by his large gun, the Magnum that Clint Eastwood brandishes in **Dirty Harry** (1971) was the start of his professional career working under Don Siegel in five films. These gave him a fairly tough image while the filmmaker himself began to build his career as director (along lines rather different than his work on the silver screen) assimilating, to a great extent, the filming methods of Don Siegel and the themes of the "generation of violence". Therefore, after some doubtful beginnings, Clint Eastwood would carry out a profound update of the classic genres in his work, be it the western –**Pale Rider** (1985), **Unforgiven** (1992)–, the thriller –**Absolute Power** (1997), **Blood Work** (2002)–, the melodrama –**The Bridges of Madison County** (1995)–, the adventure –**White Hunter, Black Heart** (1990)– and we suppose, the war films **Flags of Our Fathers** (2006) y **Red Sun, Black Sand** (2006).

THE RE-SPECTACLIZATION OF VIOLENCE. FROM THE CRISIS OF THE CLASSICAL ERA TO THE AESTHETICS OF POSTMODERNISM
Roberto Cueto

The taxonomic definition of violence according to Henry A. Giroux (ritualistic, symbolic and hyperrealist) is the starting point that the author proposes to reflect on the representation of it in film. From this point the article describes the principal characteristics of violence's representation during the sixties and seventies, pointing out its purification process that takes place during those years and calls into question the ethical evaluation by the critics. The last part of the article is devoted to the analysis of the re-spectaclization phenomenon-taking place with post-modernism, opposing the system that represents it with classic and modern films and trying, at the same time, to eliminate critical old prejudices.

Índice filmográfico

55 Days at Peking (véase **55 días en Pekín**)
55 días en Pekín: 115
99 River Street (véase **Calle River 99**)
500 millas: 64

À bout de souffle (véase **Al final de la escapada**)
A la caza: 108
A sangre fría: 40, *42*, *43*, 44, 45, *105*, 106, 107, 109, 110, 111, 112, *178*, 179
Absolute Power (véase **Poder absoluto**)
Across the Pacific: 67
Agente especial: 91
Al borde del peligro: 83
Al final de la escapada: 175
Al rojo vivo: 81, 157, 175
Alerta: misiles: 38, 113
Alguien voló sobre el nudo del cuco: 177
Alice in den Städten (véase **Alicia en las ciudades**)
Alicia en las ciudades: 111, 115
All Quiet on the Western Front (véase **Sin novedad en el frente**)
... All the Marbles (véase **Chicas con gancho**)
Americanization of Emily, The: 104
Americano tranquilo, El: 98
Amerikanische Freund, Der (véase **Amigo americano, El**)
Amigo americano, El: 106, 112, 113, 115
Amores con un extraño: 101
Ángeles con caras sucias: 140
Angels with Dirty Faces (véase **Ángeles con caras sucias**)
Angry Hills, The (véase **Traición en Atenas**)
Apache: *34*, 35, *69*, 71, 82
Apocalypse Now: 113
Arch of Triumph (véase **Arco de Triunfo**)
Arco de Triunfo: 81
Arena: 146
Arma de dos filos: 16, 22
Asesinos natos: *134*
Atomic Café, The: 94
Attack!: 34, *35*, 37, 60, *77*, *79*, 130, 184
Autumn Leaves: 35
Aventura para dos: 60

Baby Face Nelson: 62, *156*, *157*, 158
Bachelor Party, The (véase **Noche de los maridos, La**)
Balada de Cable Hogue, La: 102
Balas vengadoras: 16, 17
Ballad of Cable Hogue, The (véase **Balada de Cable Hogue, La**)
Banda de los Grissom, La: 38, 113
Bandido: 9, *11*, *72*
Bandido! (véase **Bandido**)
Barabba (véase **Barrabás**)
Baron of Arizona, The: 16, 19, 118
Barrabás: 9, 10, 12, 14
Bataan: 98
Batman: 157
Battle Circus: 46
Beguiled, The (véase **Seductor, El**)
Bend of the River (véase **Horizontes lejanos**)
Beso de la muerte, El: 84
Beso mortal, El: 32, *33*, 34, 35, 63, *93*, 94, 113, *137*, *152*, 153, 184
Bestias de la ciudad: 35
Between Heaven and Hell (véase **Diablos del Pacífico, Los**)
Big Combo, The (véase **Agente especial**)
Big Heat, The (véase **Sobornados, Los**)
Big Knife, The: 34, 35, 37
Big Night, The: 33
Big Red One, The (véase **Uno rojo, división de choque**)
Big Steal, The: *60*, 181
Bigger Than Life: *56*, 57, 168
Bird: 127
Birth of a Nation, The (véase **Nacimiento de una nación, El**)
Bite the Bullet (véase **Muerde la bala**)
Bitter Victory: 54, 55, 60, 78,
Black Book, The (véase **Reinado del terror, El**)
Black Windmill, The (véase **Molino negro**)
Blackboard Jungle, The (véase **Semilla de maldad**)
Blind Terror (véase **Terror ciego**)
Blood Work (véase **Deuda de sangre**)
Blue Velvet (véase **Terciopelo azul**)
Body and Soul (véase **Cuerpo y alma**)
Bodyguard: 7
Bonnie and Clyde (véase **Bonnie y Clyde**)
Bonnie y Clyde: 102, *103*
Border Incident: 82
Born to Be Bad: 56
Boston Strangler, The (véase **Estrangulador de Boston, El**)
Botín de 500.000 dólares, Un: 127
Breakfast at Tiffany's (véase **Desayuno con diamantes**)
Breaking Point, The: 60
Breezy (véase **Primavera en otoño**)
Bridges of Madison County, The (véase **Puentes de Madison, Los**)
Brigada de Sharky, La: 39
Brigada homicida: 6, *61*, *66*, 67, 108, *109*, *180*, 181
Bring Me the Head of Alfredo Garcia (véase **Quiero la cabeza de Alfredo García**)
Broken Lance (véase **Lanza rota**)
Bronco Billy: 127
Brothers Karamazov, The (véase **Hermanos Karamazov, Los**)
Brothers Rico, The (véase **Imperio del terror, El**)
Brute Force (véase **Fuerza bruta**)
Bucktown: 132
Burlando la ley: 83
Burning Hills, The (véase **Colinas ardientes**)
Buscando mi destino: 113
Busca tu refugio: 52, 55, 56, 74
Buscando al Sr. Goodbar: 45, *48*, *107*, 108, 109, 111, 112, 179

C'era una volta il West (véase **Hasta que llegó su hora**)
Cabeza contra la pared, La: 177
Caída del imperio romano, La: 114
Calle River 99: 88
Calle sin nombre, La: 175
Calle sin retorno: 16, 115
Canción de cuna para un cadáver: 119, *208*
Cara cortada: 88
Carmen Jones: 121
Carnaval de la muerte, El: 60, 61
Carne viva: 131
Carretera perdida: 153
Cartero siempre llama dos veces, El: *95*
Casa de bambú, La: 16, 18, 21, 80, 118, 130, 175, *186*
Casa de la calle 92, La: 94
Casablanca: 67
Casco de acero: *16*, 19, 22, 60, *80*, 98, 118
Cat on a Hot Tin Roof (véase **Gata sobre el tejado de zinc, La**)
Catered Affair, The: 42, 45

Cayo Largo: 40, 45
Cazador, El: 106, 112
Cazador blanco, corazón negro: 128
Cazador de forajidos: *26*, 27
Centauros del desierto: 97, 111, 115
Chaqueta metálica, La: 47
Charley Varrick (véase **Gran estafa, La**)
Chato, el apache: 132
Chato's Land (véase **Chato, el apache**)
Che! (véase **Che**)
Chicago, año 30: *51*, *53*, 56, *108*, 145
Chicas con gancho: 112
China Gate: *16*, 19, 22, 118
Choirboys, The (véase **Patrulla de los inmorales, La**)
Cid, El: *114*
Cimarron (véase **Cimarrón**)
Cimarrón: 26
Círculo, El: 49
Citizen Kane (véase **Ciudadano Kane**)
Ciudad de los muchachos, La: 140
Ciudadano Kane: 177
Clave: Omega: 133
Clay Pigeon, The: 7
Código del hampa: 60, 61, *64*, *65*, 66, 67, 157, 180, 181
Coffy: 132
Colina de los diablos de acero, La: 60, 119
Colinas ardientes: 85
Colorado Jim: 27, *28*, 161
Comando: *60*
Comando en el Mar de China: 38, 79, 109, 113, 131
Come September (véase **Cuando llegue septiembre**)
Comes a Horseman (véase **Llega un jinete libre y salvaje**)
Compulsion (véase **Impulso criminal**)
Con las horas contadas: 94
Con los ojos cerrados: 48, 107, 179
Contra el imperio de la droga: *131*
Contrato en Marsella: 39
Coogan's Bluff (véase **Jungla humana, La**)
Cool and the Crazy, The: 96
Corea, hora cero: 98
Corredor sin retorno: 17, *21*, 119, *159*, *176*, 177
Correo del infierno, El: 84
Crepúsculo de los dioses, El: 176
Crime in the Streets: 96, 169, 181
Crime Story: 61
Crimson Kimono, The: 16, 118
Crisis: 49, 148
Crossfire (véase **Encrucijada de odios**)
Cruising (véase **A la caza**)
Cuando el destino nos alcance: 112
Cuando el hampa dicta su ley: 88
Cuando llegue septiembre: 101
Cuarto hombre, El: *88*, 91
Cuatro hijos de Katie Elder, Los: 113
Cuerpo y alma: 33, 180

D.O.A. (véase **Con las horas contadas**)
Dandy in Aspic, A (véase **Sentencia para un dandy**)
Day of the Outlaw: 86
Dayereh (véase **Círculo, El**)
De repente, el último verano: 177
Dead End: 140
Dead Pigeon on Beethoven Street (véase **Muerte de un pichón**)
Deadline USA: 40, 43, *44*, 45, *148*, 149
Deadly Companions, The: 100
Death of a Gunfighter (véase **Ciudad sin ley, La**)
Deer Hunter, The (véase **Cazador, El**)
Defiant Ones, The (véase **Fugitivos**)
Demonio de las armas, El: 138, 139, 157
Desafío en la ciudad muerta: 87
Desayuno con diamantes: 106, 107
Destino fatal: 38, *112*
Deuda de sangre: 128
Devil's Doorway (véase **Puerta del diablo, La**)
Diablo de las aguas turbias, El: 16
Diablos del Pacífico, Los: *8*, 9, 10, 11, 60, *78*, 79
Dientes del diablo, Los: 108, 145
Diligencia, La: 130, *135*, 136
Dirty Dozen, The (véase **Doce del patíbulo**)
Dirty Harry (véase **Harry, el sucio**)
Dirty Little Billy (véase **Dispara, Billy, dispara**)
Dispara, Billy, dispara: 132
Doc (véase **Doc (Duelo a muerte en OK Corral)**)
Doc (Duelo a muerte en OK Corral): 132
Doce del patíbulo: *33*, *37*, *79*, *119*, *131*
Dólares: 49
Dollars (véase **Dólares**)
Don ha muerto, El: 14, 39
Don is Dead, The (véase **Don ha muerto, El**)
Donde la ciudad termina: 97
Dos mulas y una mujer: 74, 125
Double Indemnity (véase **Perdición**)
Duel at Silver Creek: 59, 74
Duelo de titanes: *86*, 87
Duelo en el barro: 72, *73*
Duelo en la alta sierra: 112
Dulce pájaro de juventud: 45

Easy Rider (véase **Buscando mi destino**)
Edge of Darkness: 67, 77
Edge of the City (véase **Donde la ciudad termina**)
Elmer Gantry (véase **Fuego y la palabra, El**)
Emperador del norte, El: 38, *39*, *113*, *184*, 185
Emperor of the North (véase **Emperador del norte, El**)
En el calor de la noche: 122
En el curso del tiempo: 111, 115
En nombre de la ley: 132
En un lugar solitario: 56, *57*, 74
Encadenados: 94
Encrucijada de odios: 45
Encubridora: 84
Enforcer, The (véase **Sin conciencia**)
Escalofrío en la noche: *126*
Escape from Alcatraz (véase **Fuga de Alcatraz**)
Escrito sobre el viento: 167
Espantapájaros: 112, 115
Espartaco: 48
Estrangulador de Boston, El: 6, 7, 8, *10*, 14, 66, 104, 110, 119, 130, 163, 164, 166, 167, 172, *182*, 183
Estrangulador de Rillington Place, El: 6, 7, 8, 10, 14, *110*, 111, 112, 130, 163, 164, 167, 172, 182
Estrella de fuego: 59

Fall of the Roman Empire, The (véase **Caída del imperio romano, La**)
Falsche Bewegung (véase **Falso movimiento**)
Falso movimiento: 111
Far Country, The (véase **Tierras lejanas**)
Fever Pitch: 43
Five Easy Pieces (véase **Mi vida es mi vida**)
Fixed Bayonets!: 16, 19, 22, 80
Flags of Our Fathers: 128
Flaming Star (véase **Estrella de fuego**)
Flight of the Phoenix, The (véase **Vuelo del Fénix, El**)
Flying Leathernecks (véase **Infierno en las nubes**)
Follow Me Quietly: 7, 9, 10
Forajidos: 40, 45, 60, 64
Force of Evil: 33, 180
Forty Guns: 16, *19*, *73*, 151, *170*
Foxy Brown: 132
Framed: 39
French Connection, The (véase **Contra el imperio de la droga**)
French Connection 2: 131
Front, The (véase **Tapadera, La**)
Frontera del crimen, La:
Fuego y la palabra, El: 44, 45, *46*, 47
Fuera de la ley, El: *126*, 127
Fueros humanos: 185
Fuerza bruta: 40, 45
Fuga de Alcatraz: 59, 112, 125
Fuga sin fin: 14, 61, 72, 109, 110
Fugitivos: 97
Full Metal Jacket (véase **Chaqueta metálica, La**)
Furia: 140
Furias, Las: 25, 26
Furies, The (véase **Furias, Las**)
Fury (véase **Furia**)

Garment Jungle, The (véase **Bestias de la ciudad**)
Gata sobre el tejado de zinc, La: 44, *45*
Gator (véase **Gator, el confidente**)
Gator, el confidente: 39
Gauntlet, The (véase **Ruta suicida**)
Gentleman Jim: 67
Gipsy Moths, The (véase **Temerarios del aire, Los**)
Girl in the Red Velvet Swing, The (véase **Muchacha del trapecio rojo, La**)
Godfather, The (véase **Padrino, El**)
Gone with the Wind (véase **Lo que el viento se llevó**)
Gran estafa, La: 61, 66, 67, 109, 131, 157, 181
Grand Prix: 64
Grissom Gang, The (véase **Banda de los Grissom, La**)
Grupo salvaje: 72, *99*, *102*, 103, 131
Gun Crazy (véase **Demonio de las armas, El**)
Gun Runners, The: 60
Gunfight at the OK Corral (véase **Duelo de titanes**)
Gunfighter, The (véase **Pistolero, El**)

Gunman's Walk (véase **Salario de la violencia, El**)
"Gunsmoke": 100

Hammett (véase **Hombre de Chinatown, El**)
Hampa dorada: 158
Hanged Man, The (véase **Carnaval de la muerte, El**)
Happy Ending, The (véase **Con los ojos cerrados**)
Happy Time, The: 146
Harry, el fuerte: 127
Harry, el sucio: 58, *61*, *67*, 108, 109, 112, 119, *124*, 125, *132*, 157, 181
Hasta que llegó su hora: 183
He Walked by Night (véase **Orden: caza sin cuartel**)
Heartbreak Ridge (véase **Sargento de hierro, El**)
Hell and Nigh Water (véase **Diablo de las aguas turbias, El**)
Hell Is for Heroes (véase **Comando**)
Hell on Frisco Bay: 83
Hell to Eternity: 88, 90
Here Is Germany: 94
Hermanos Karamazov, Los: 42, 45, 179
Héroes de Telemark, Los: 114
Heroes of Telemark, The (véase **Héroes de Telemark, Los**)
High Noon (véase **Solo ante el peligro**)
High Plains Drifter (véase **Infierno de cobardes**)
High Sierra (véase **Último refugio, El**)
Hill, The: 104
Hiroshima mon amour: 94
Hiroshima-Nagasaki: August 1945: 94
Historia de violencia, Una: 29
History of Violence, A (véase **Historia de violencia, Una**)
Hombre (véase **Hombre, Un**)
Hombre, Un: 103
Hombre de Chinatown, El: 115
Hombre de Laramie, El: 6, 26, *27*, *30*, 31, *160*, 161
Hombre de las pistolas de oro, El: 91
Hombre del clan, El: 132
Hombre del Oeste, El: 6, *29*, 142
Hombre que mató a Liberty Valance, El: 65
Home of the Brave: 117
Horizontes lejanos: 26, *28*, 29, 31, 119, 142, 161
Hot Blood (véase **Sangre caliente**)
House of Bamboo (véase **Casa de bambú, La**)
House on 92nd Street, The (véase **Casa de la calle 92, La**)
Hush... Hush, Sweet Charlotte (véase **Canción de cuna para un cadáver**)
Hustle (véase **Destino fatal**)

I Shot Jesse James (véase **Balas vengadoras**)
I Walk the Line (véase **Yo vigilo el camino**)
Im Lauf der Zeit (véase **En el curso del tiempo**)
Imitación a la vida: 97
Imitation of Life (véase **Imitación a la vida**)
Impacto súbito: 127, 128
Imperio del terror, El: 88, *89*, *90*
Implacables, patrulla especial, Los: 131
Impulso criminal: 6, 7, 10, *11*, *12*, 13, 14, 163, 169, *172*, 173, 182
In a Lonely Place (véase **En un lugar solitario**)
In Cold Blood (véase **A sangre fría**)
In the Heat of the Night (véase **En el calor de la noche**)
Infierno de cobardes: 126
Infierno en las nubes: 54, *55*
"Intocables, Los": 62
Invasión de los ladrones de cuerpos, La: 41, 58, 61, *62*, *63*, 67, 108
Invasión en Birmania: 16, 19, 21, 22, 80, *81*, 130
Invasion of the Body Snatchers (véase **Invasión de los ladrones de cuerpos, La**)

Jaws (véase **Tiburón**)
Jinete pálido, El: 128
Jinxed!: 59
Johnny Guitar: 27, 52, *54*, 55, 56, 74, 141
Jóvenes salvajes, Los: 97, 169
Jungla humana, La: 58, 66, 108, 119, 125, *127*, 157

Kansas City Confidential (véase **Cuarto hombre, El**)
Key Largo (véase **Cayo Largo**)
Key Witness (véase **Cuando el hampa dicta su ley**)
Kill Bill: 134
Killers, The (1946) (véase **Forajidos**)
Killers, The (1964) (véase **Código del hampa**)
Killing of Sister George, The: 38
King of Kings (véase **Rey de reyes**)
Kiss Me Deadly (véase **Beso mortal, El**)
Kiss of Death (véase **Beso de la muerte, El**)
Klansman, The (véase **Hombre del clan, El**)
"Klondike": 100
Knock on Any Door (véase **Llamad a cualquier puerta**)
Kurutta ippeji (véase **Página de locura, Una**)

Ladrones en la noche: 16, 115
Lanza rota: 161
Last Hunt, The: 47, 72
Last Movie, The: 113
Last Run, The (véase **Fuga sin fin**)
Last Sunset, The (véase **Último atardecer, El**)
Last Time I Saw Paris, The (véase **Última vez que vi París, La**)
Last Train from Gun Hill (véase **Último tren de Gun Hill, El**)
Law and Jake Wade, The (véase **Desafío en la ciudad muerta**)
Lawless, The: 117
Lawman (véase **En nombre de la ley**)
Lawrence de Arabia: 48
Lawrence of Arabia (véase **Lawrence de Arabia**)
Learning Tree, The: 123
Legend of Jesse James, The: 61
Legend of Lylah Clare, The (véase **Leyenda de Lilah Clare, La**)
Left Handed Gun, The (véase **Zurdo, El**)
Let There Be Light: 177
Leyenda de Lilah Clare, La: 38
Light Touch, The (**Milagro del cuadro, El**)
Lightning Over Water (véase **Relámpago sobre agua**)
Lilies of the Field (véase **Lirios del valle, Los**)
Lilith: 177
Lineup, The: *59*, 62, 157, 158, 181
Lirios del valle, Los: 122
Little Caesar (véase **Hampa dorada**)
Llamad a cualquier puerta: 51, *52*, 53, 55, 56, *140*, 141, 145
Llega un jinete libre y salvaje: 107
Lo que el viento se llevó: 116, 123
Longest Yard, The (véase **Rompehuesos, El**)
Looking for Mr. Goodbar (véase **Buscando al Sr. Goodbar**)
Lord Jim: 45, *48*, 107, 112, 148
Lost Highway (véase **Carretera perdida**)
Love with the Proper Stranger (véase **Amores con un extraño**)
Lucha a muerte: 86
Luna de papel: 115
Lusty Men, The: 56, 74
Luz en el hampa, Una: 16, 151, 175

M: 33
Man from Laramie, The (véase **Hombre de Laramie, El**)
Man of the West (véase **Hombre del Oeste, El**)
Madigan (véase **Brigada homicida**)
Magnificent Seven, The (véase **Siete magníficos, Los**)
Magnum Force (véase **Harry, el fuerte**)
Malas calles: 106
Man in the Saddle (véase **Lucha a muerte**)
Man Who Shot Liberty Valance, The (véase **Hombre que mató a Libery Valance, El**)
Man's Castle (véase **Fueros humanos**)
Manchurian Candidate, The (véase **Mensajero del miedo, El**)
Mandingo: 7, 12, 14, 110, 111
Manos peligrosas: 16, 17, *18*, 19, 41, *150*, 151
Marseille Contract, The (véase **Contrato en Marsella**)
Marty: *100*, 104
Matar un ruiseñor: 119, *121*, 122, 123
McCabe & Mrs. Miller (véase **Vividores, Los**)
McQ: 39
Mean Streets (véase **Malas calles**)
Medianoche en el jardín del bien y del mal: 127
Men in War (véase **Colina de los diablos de acero, La**)
Men of Boys Town (véase **Ciudad de los muchachos, La**)
Mensajero del miedo, El: *104*
Merodeador, El: 33
Merrill's Marauders (véase **Invasión en Birmania**)
Mi vida es mi vida: 106
Midnight in the Garden of Good and Evil (véase **Medianoche en el jardín del bien y del mal**)
Mientras Nueva York duerme: 183
Milagro del cuadro, El: 49, 148
Million Dollar Baby: 128, 132
Mission to Moscow: 67
Molino negro: 61

Molly Maguires, The (véase **Odio en las entrañas**)
Movie, A: 94
Muchacha del trapecio rojo, La: 7, 11, *12*, *162*, *163*, 166
Muerde la bala: *47*, 72, 107, 110, 112, 132
Muerte de un pichón: 16, 22, 115
Mulholland Drive: 153
Mundo perfecto, Un: 128
My Darling Clementine (véase **Pasión de los fuertes**)
Mystic River: 128, 132

Nacimiento de una nación, El: 116, 121
Naked Kiss, The (véase **Luz en el hampa, Una**)
Naked Spur, The (véase **Colorado Jim**)
Narrow Margin (véase **Testigo accidental**)
Narrow Margin, The: *146*, 147
Native Son: 97
Natural Born Killers (véase **Asesinos natos**)
Network (véase **Network, un mundo implacable**)
Network, un mundo implacable: 104
New Centurions, The (véase **Nuevos centuriones, Los**)
Nido de víboras: 177
Night Moves (véase **Noche se mueve, La**)
Nixon: 41
No Way Out (véase **Rayo de luz, Un**)
Noche de los gigantes, La: 101
Noche de los maridos, La: 104
Noche se mueve, La: 131
Noches rojas de Harlem, Las: *123*, 132
Notorious (véase **Encadenados**)
Nuevos centuriones, Los: 7, *14*, 39, 67, 72, 109, 110, *111*, 112, 130

Objective, Burma! (véase **Objetivo: Birmania**)
Objetivo: Birmania: 135
Objetivo mortal: 43
Odio en las entrañas: 103
Ofensa, La: 104
Offence, The (véase **Ofensa, La**)
On Dangerous Ground: 51, 56, 108, *144*, 145
One Flew Over the Cuckoo's Nest (véase **Alguien voló sobre el nudo del cuco**)
One Minute to Zero (véase **Corea, hora cero**)
Oro, amor y sangre: 84
Osterman Weekend, The (véase **Clave: Omega**)
Out of the Past (véase **Retorno al pasado**)
Outlaw Josey Wales, The (véase **Fuera de la ley, El**)

Padrino, El: 106
Página de locura, Una: 177
Pale Rider (véase **Jinete pálido, El**)
Paper Moon (véase **Buscando mi destino**)
Park Row: *17*, 21, 148
Party Girl (véase **Chicago, año 30**)
Pasión de los fuertes: 26
Pasión y muerte de Juana de Arco, La: 145
Passion de Jeanne d'Arc, La (véase **Pasión y muerte de Juana de Arco, La**)
Pat Garret & Billy the Kid (véase **Pat Garret y Billy the Kid**)
Pat Garret y Billy the Kid: 104
Patrulla de los inmorales, La: 33, 38, 67, 113
Peligro... línea 7000: 64
Per un pugno di dollari (véase **Por un puñado de dólares**)
Perdición: 95
Perfect World, A (véase **Mundo perfecto, Un**)
Perro blanco: 16, 18, 22, 115, 119, 130
Persecución en la noche: 60
Phenix City Story, The (véase **Imperio del terror, El**)
Pickup on South Street (véase **Manos peligrosas**)
Pierrot el loco: 15, 81, 115, 175
Pierrot le fou (véase **Pierrot el loco**)
Pisando fuerte: 39
Pistolero, El: 53, *84*
Play Misty for Me (véase **Escalofrío en la noche**)
Poder absoluto: 128
Por un puñado de dólares: 85, 125
Porgy and Bess: 121
Postman Always Rings Twice, The (véase **Cartero siempre llama dos veces, El**)
Precio del poder, El: 157
Primavera en otoño: 126
Prime Cut (véase **Carne viva**)
Prisionero de su traición: 83
Private Hell 36: 61, 62, 83
Profesionales, Los: 6, 44, *47*, *71*, *106*, 107, 121, 132, 148
Professionals, The (véase **Profesionales, Los**)
Prowler, The (véase **Merodeador, El**)
Psicosis: 111
Psycho (véase **Psicosis**)
Public Enemy, The: 158
Puentes de Madison, Los: 128
Puerta del diablo, La:
Pulp Fiction: 67, *133*, *134*

¿Qué fue de Baby Jane?: 32, *36*, 37
Quiero la cabeza de Alfredo García: 131
Quiet American, The (véase **Americano tranquilo, El**)

Raíces profundas: 53, 161
Rancho Notorious (véase **Encubridora**)
Raw Deal: *142*, 143
Rawhide (véase **Correo del infierno, El**)
Rayo de luz, Un: 97
Rear Window (véase **Ventana indiscreta, La**)
Rebelde sin causa: *4*, 6, 50, *55*, *56*, 57, 74, 141, 145, 147, *168*, 169
Rebel Without a Cause (véase **Rebelde sin causa**)
Red Line 7000 (véase **Peligro... línea 7000**)
Red Sonja (véase **Guerrero rojo, El**)
Red Sun, Black Sand: 128
Reform School Girls: 96
Reign of Terror (véase **Reinado del terror, El**)
Relámpago sobre agua: 106, 112, 115
Reservoir Dogs: *134*
Resident Evil: 135, *136*
Retorno al pasado: 60
Rey de reyes: 115
Ride the High Country (véase **Duelo en la alta sierra**)
Ride the Pink Horse (véase **Persecución en la noche**)
"Rifleman, The": 100
Rio Conchos (véase **Río Conchos**)
Rio Lobo (véase **Río Lobo**)
Río Conchos: 86
Río Lobo: 108
Riot in Cell Block 11: 62, 181
Roaring Twenties, The: 175
Rogue Cop (véase **Prisionero de su traición**)
Rompehuesos, El: 38, 113
Rope (véase **Soga, La**)
Run for Cover (véase **Busca tu refugio**)
Run of the Arrow (véase **Yuma**)
Ruta suicida: 127, 132

Sábado trágico: 7, 8, *9*, 10, 65, *82*, *166*, 167
Salario de la violencia, El: 88
Salvaje, El: *96*, 169
Sangre sobre la tierra: 42, 120
Sargento de hierro, El: 128
Sargento negro, El: 121, *122*, 123
Savage Innocents, The (véase **Dientes del diablo, Los**)
Scandal Sheet (véase **Trágica información**)
Scarecrow (véase **Espantapájaros**)
Scarface (1932) (véase **Scarface, el terror del hampa**)
Scarface (1983) (véase **Precio del poder, El**)
Scarface, el terror del hampa: 158
Searchers, The (véase **Centauros del desierto**)
Sed de mal: 173
Seductor, El: 59, 74, 108, 112, 125, 126
Semilla de maldad: *42*, 44, 96, *97*, *116*, *120*, 121, *154*, 155, 169
Sentencia para un dandy: 114, 182
Sergeant Rutledge (véase **Sargento negro, El**)
Seven Days in May (véase **Siete días de mayo**)
Seven-Ups, The (véase **Implacables, patrulla especial, Los**)
Shaft (véase **Noches rojas de Harlem, Las**)
Shane (véase **Raíces profundas**)
Shark! (véase **Arma de dos filos**)
Sharky's Machine (véase **Brigada de Sharky, La**)
Shield for Murder (véase **Burlando la ley**)
Shock Corridor (véase **Corredor sin retorno**)
Shootist, The (véase **Último pistolero, El**)
Siete días de mayo: 104
Siete magníficos, Los: 35
Sin conciencia: 175
Sin novedad en el frente: 77
Sin perdón: 84, *125*, 128, 132
Snake Pit, The (véase **Nido de víboras**)
So This Is New York: 7
Sobornados, Los: 53, 65, *83*
Sodom and Gomorrah (véase **Sodoma y Gomorra**)
Sodoma y Gomorra: 36
Soga, La: 173
Solo ante el peligro: 73, 161
Sólo se vive una vez: 138, 140, 143
Something of Value (véase **Sangre sobre la tierra**)

Sons of Katie Elder, The (véase **Cuatro hijos de Katie Elder, Los**)
Soylent Green (véase **Cuando el destino nos alcance**)
Spanish Affair (véase **Aventura para dos**)
Spartacus (véase **Espartaco**)
Spikes Gang, The (véase **Tres forajidos y un pistolero**)
Stagecoach (véase **Diligencia, La**)
Stalking Moon, The (véase **Noche de los gigantes, La**)
Steel Helmet, The (véase **Casco de acero**)
Street of No Return (véase **Calle sin retorno**)
Street with No Name, The (véase **Calle sin nombre, La**)
Stromboli: 145
Sudden Impact (véase **Impacto súbito**)
Suddenly, Last Summer (véase **De repente, el último verano**)
Sunset Boulevard (véase **Crepúsculo de los dioses, El**)
Sweet Bird of Youth (véase **Dulce pájaro de juventud**)

T-Men (véase **Brigada suicida, La**)
Take the High Ground: 46, 60
Tapadera, La: 104
Taxi Driver: 106, 108
Telefon (véase **Teléfono**)
Teléfono: 61
Temerarios del aire, Los: 104
Ten Rillington Place (véase **Estrangulador de Rillington Place, El**)
Ten Seconds To Hell: 36, 37
Tener y no tener: 60
Terciopelo azul: 169
Terror ciego: 110
Tesoro de Sierra Madre, El: 103
Testigo accidental: 146
Tête contre les murs, La (véase **Cabeza contra la pared, La**)
These Thousand Hills (véase **Duelo en el barro**)
They Live by Night: 50, *52*, 53, 54, 55, 56, *138*, 139, 145
Thunder Bay (véase **Bahía negra**)
Thunderbolt and Lightfoot (véase **Botín de 500.000 dólares, Un**)
Tiburón: 106
Tierras lejanas: 6, *24*, 25, 26, 31, 161
Tight Spot: 88
Tin Star, The (véase **Cazador de forajidos**)
To Have and Have Not (véase **Tener y no tener**)
To Kill a Mockingbird (véase **Matar un ruiseñor**)
Too Late the Hero (véase **Comando en el Mar de China**)
Tora, Tora, Tora: 119
Tora! Tora! Tora! (véase **Tora, Tora, Tora**)
Touch of Evil (véase **Sed de mal**)
Tough Enough (véase **Hombre más duro, El**)
Trágica información: 88
Traición en Atenas: 36
Treasure of the Sierra Madre, The (véase **Tesoro de Sierra Madre, El**)
Tres forajidos y un pistolero: 14
True Grit (véase **Valor de ley**)
True Story of Jesse James, The (véase **Verdadera historia de Jesse James, La**)
Twenty Thousand Leagues Under the Sea (véase **Veinte mil leguas de viaje submarino**)
Twilight Zone, The: 61
Twilight's Last Gleaming (véase **Alerta: misiles**)
Two Mules for Sister Sara (véase **Dos mulas y una mujer**)

Última vez que vi París, La: 45, *49*
Último atardecer, El: 36, 70, 184
Último pistolero, El: 61, 74, 108, 109, 112
Último refugio, El: 138
Ultimo tango a Parigi (véase **Último tango en París, El**)
Último tango en París, El: 112
Último tren de Gun Hill, El: *87*
Ulzana's Raid (véase **Venganza de Ulzana, La**)
Underworld USA: 16, *18*, 19, 82, *174*, 175
Unforgiven (véase **Sin perdón**)
Uno rojo, división de choque: *16*, 19, 20, *21*, 22, 73, *75*, 80, 115, 130
"Untouchables, The" (véase **"Intocables, Los"**)
Untouchables, The: The Scarface Mob (véase **Cara cortada**)

Valor de ley: 108, 113
Veinte mil leguas de viaje submarino: *8*, 9, 63, 73
Venganza de Ulzana, La: *38*, 69, *70*, 71, 79, 110, 112, 130, 184
Ventana indiscreta, La: 167
Veracruz: 34, *35*, *68*, 69, 70, 72, *79*
Verboten!: 16, 19, 22
Verdadera historia de Jesse James, La: 52, 56, *74*
Verdict, The: 59
Vikingos, Los: 6, 7, 12, *13*, 72, *204*
Vikings, The (véase **Diablos del Pacífico, Los**)
Winning (véase **500 millas**)
Violent Saturday (véase **Sábado trágico**)
Virginia City (véase **Oro, amor y sangre**)
Viva Zapata: 161
Viva Zapata! (véase **Viva Zapata**)
Vividores, Los: 131
Voleurs de la nuit, Les (véase **Ladrones en la noche**)
Vuelo del Fénix, El: 37

Walking Tall (véase **Pisando fuerte**)
Warlock (véase **Hombre de las pistolas de oro, El**)
We Can't Go Home Again: 115
"Westerner, The": 100
What Ever Happened to Baby Jane? (véase **¿Qué fue de Baby Jane?**)
Where the Sidewalk Ends (véase **Al borde del peligro**)
While the City Sleeps (véase **Mientras Nueva York duerme**)
White Dog (véase **Perro blanco**)
White Heat (véase **Al rojo vivo**)
White Hunter, Black Heart (véase **Cazador blanco, corazón negro**)
Wichita: 84
Wild Bunch, The (véase **Grupo salvaje**)
Wild One, The (véase **Salvaje, El**)
Winchester 73: *23*, 24, *25*, 26, 31, 161
Wind Across the Everglades: 56
Woman's Secret, A: 56
World for Ransom: 34
Written on the Wind (véase **Escrito sobre el viento**)
Wrong Is Right (véase **Objetivo mortal**)

Yo vigilo el camino: 104
You Only Live Once (véase **Sólo se vive una vez**)
Young Savages, The (véase **Jóvenes salvajes, Los**)
Yuma: 16, *20*, 22, 73, 80, *118*

Zurdo, El: *101*, 104

Índice onomástico

Akins, Claude: 65
Aldrich, Robert: 5, 7, *32*, 33, 34, 35, *36*, 37, 38, 39, 41, 43, 51, 53, 60, 61, 63, *67*, 68, 69, 70, 71, 72, 76, *77*, 79, 80, 81, 82, 84, 87, 91, 94, 106, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 119, 123, 124, 126, 127, 128, 130, 152, 153, 156, 182, 184, 185, 205, 206, 207
Allison, Deborah: 207
Alloway, Lawrence: 98
Allyson, June: 46
Altman, Rick: 130, 135, 136
Altman, Robert: 7, 131, 167
Anderson, Paul W.S.: 135
Andrew, Geoff: 206
Andrews, Edward: 90
Anhalt, Edward: 183
Antonioni, Michelangelo: 161
Arnold, Edward T.: 206
Astre, Georges-Albert: 31
Attenborough, Richard: 111
Augé, Mark: 112
Aznar, José María: 41

Bacon, Francis: 112
Balagué, Carles: 205
Baldwin, Craig: 41
Barnouw, Erik: 94
Barry, Gene: 170
Barrymore, Ethel: 149
Basinger, Jeanine: 28, 31, 143, 206
Baudelaire, Charles: 115
Baxter, John: 205
Bazin, André: 84, 205
Beatty, Warren: 49
Beckett, Samuel: 115
Begley, Ed: 48, 149
Beiderbecke, Bix: 155
Belafonte, Harry: 117, 122
Benayoun, Robert: 67
Benedek, László: 96, 169
Benpar, Carlos: 206
Berenger, Tom: 48
Bergman, Ingmar: 107, 183
Bergman, Ingrid: 145
Bernal, Jordi: 67
Bernds, Edward: 96
Bernstein, Walter: 103
Berry, John: 51
Bertolucci, Bernardo: 112
Best, James: 177
Biberman, Herbert J.: 51
Biskind, Peter: 114
Blake, Robert: 43
Boehm, Sidney: 167
Boetticher, Budd: 71, 98, 124, 127
Bogart, Humphrey: 43, 44, 46, 56, 141, 146, 148, 149
Bogdanovich, Peter: 115, 205, 206
Bogle, Donald: 98
Bond, Ward: 145
Boone, Richard: 86
Boorman, John: 127, 205
Bordwell, David: 205
Borgnine, Ernest: 32, 42, 113, 167, 184, 185
Borzage, Frank: 185
Bottomly, John S.: 104, 183
Brackett, Charles: 163
Brando, Marlon: 112
Breck, Peter: 176
Bresson, Robert: 157
Brion, Patrick: 149, 206
Britton, Andrew: 98
Bronson, Charles: 32, 61
Bronston, Samuel: 13, 115
Brooks, Richard: 5, 6, *40*, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 51, 60, 61, 62, 68, 69, 71, 72, 76, 84, 91, 96, 106, 107, 108, 111, 114, 115, *116*, 120, 121, 127, 130, 131, 148, 149, 154, 155, 169, 178, 179, 182, 205, 206
Brown, Harry: 79, 81
Brown, Jim: 86, 119
Browning, Tod: 177
Buache, Freddy: 205
Buñuel, Luis: 157
Burch, Noël: 136
Burr, Raymond: 143
Burton, Richard: 55, 78
Burton, Tim: 157
Bush, George W.: 41

Cagney, James: 52, 175
Cain, James M.: 95
Caine, Michael: 61, 79, 109
Capone, Al: 158
Capote, Truman: 43, 45, 106, 172, 178
Capra, Frank: 94
Cardinale, Claudia: 71
Carradine, Keith: 185
Casas, Quim: 125, 128, 205, 206
Cassavetes, John: 64, 97, 107
Castro, Antonio: 81
Chandler, Jeff: 19
Chaplin, Charles: 33
Charisse, Cyd: 53
Chase, Borden: 161
Chayefsky, Paddy: 45, 100
Churchill, Winston: 121
Cimino, Michael: 127
Clark, Susan: 67
Cobb, Lee J.: 42, 48
Coburn, James: 161
Cochran, Steve: 62
Cohn, Harry: 35
Cole, Nat "King": 22, 118
Collins, Joan: 163
Coma, Javier: 83, 91, 92, 206
Conner, Bruce: 94
Connery, Sean: 104
Conrad, Joseph: 45, 107
Cooper, Gary: 29, 69, 70,
Coppola, Francis Ford: 106, 107, 115, 206
Cortez, Stanley: 177
Costa, Don: 181
Coursodon, Jean-Pierre: 205
Crawford, Joan: *36*
Crisp, Donald: 26, 161
Cronenberg, David: 29, 145
Cruse, Harold: 123
Curtis, Tony: 97, 104, 110, 164
Curtiz, Michael: 60, 67, 69, 84, 140

D'Agostino, Albert S.: 8
D'Antoni, Philip: 131
Dandridge, Dorothy: 97
Dassin, Jules: 40, 45, 51
Daves, Delmer: 31, 51
Davis, Bette: 32, *36*, 42
Davis, Ossie: 117
De Carlo, Yvonne: 97
De Gaetano, Alfred: 8
De Niro, Robert: 112
De Palma, Brian: 38, 157
De Salvo, Albert: 10, 104, 164, 182, 183
De Toth, André: 86, 92
Dean, James: *4*, 55, 113, 168, 169
Dee, Ruby: 117
Deleuze, Gilles: 112
DeLillo, Don: 41
Deneuve, Catherine: 112
Derek, John: 141
Dickens, Charles: 185
Dickinson, Angie: 19, 65
Dillman, Bradford: 173
Dillinger, John: 158
Diskant, George E.: 8
Dix, Robert: 170
Dmytryk, Edward: 45, 51, 91, 161
Donahue, Troy: 97
Donlevy, Brian: 91
Dostoievski, Fedor: 43, 45, 179
Dougherty, Richard: 180
Douglas, Gordon: 69, 86
Douglas, Kirk: 87, 88
Dowdy, Andrew: 205
Dragoti, Stan: 132
Dreyer, Carl T.: 145
Duff, Howard: 62
Dunlap, Paul: 177
Dunn, Liam: 185
Duryea, Dan: 34

Earle, Ernst: 136
Earp, Wyatt: 26, 27, 87
Eastwood, Clint: 6, 39, 58, 59, 66, 67, 75, 76, 84, 109, 112, 124, 125, 126, 127, 128, 132, 206
Edwards, Blake: 106
Edwards, James: 90, 117
Egan, Richard: 167
Eisenhower, Dwight D.: 83, 96
Eisenschitz, Bernard: 206
Elam, Jack: 84
Emhardt, Robert: 175
Erice, Víctor: 206
Ericson, John: 171
Evans, Gene: 19, 177
Eyman, Scott: 123

Farrow, John: 73
Faulkner, William: 45
Fell, Norman: 65
Ferrara, Abel: 145
Ferrer, José: 49
Feuermann, Hans: 105, 106
Fitzgerald, Francis Scott: 45, 49
Fleischer, Richard: 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 39, 60, 61, 64, 65, 66, 67, 68, 72, 73, 76, 78, 79, 82, 84, 89, 91, 100, 101, 104, 106, 108, 109, 110, 111, 112, 114, 115, 119, 130, 146, 147, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 172, 173, 182, 183, 205, 206
Fleming, Victor: 116
Flynn, John: 39
Fonda, Henry: 26, 27, 66, 104, 127, 143, 180, 183
Ford, Glenn: 26, 121, 155
Ford, John: 26, 31,65, 97, 98, 111, 113, 121, 122, 123, 124, 130, 135, 205
Foreman, Carl: 7, 117
Forman, Milos: 177
Forsythe, John: 43
Foucault, Michel: 112

Franciosa, Anthony: 86
Franju, Georges: 177
Frankenheimer, John: 64, 81, 97, 100, 103, 104, 131, 169
Friedkin, William: 106, 108, 131
Fuller, Sam: 5, *15*, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 41, 43, 46, 49, 51, 53, 60, 61, 62, 65, 68, 73, 76, 77, 79, 80, 81, 82, 84, 89, 91, 98, 100, 101, 106, 107, 113, 114, 115, 118, 119, 122, 124, 126, 127, 128, *129*, 130, 148, 149, 150, 151, 156, 170, 171, 174, 175, 176, 177, 182, 205, 206, 207

Gabel, Martin: 149
Gaines, Bill: 91
Gardner, Ava: 97
Garfield, John: 33, 76
Garnett, Tay: 95, 98
Garnham, Nicholas: 206
Gary, Romain: 115
Giroux, Henry A.: 130, 135
Gist, Richard: 175
Giulianni, Pierre: 206
Giusti, Mario: 206, 207
Godard, Jean-Luc: 15, 42, 51, 81, 111, 115, 139, 142, 175, 182
Goethe, J.W.: 111, 114
Goldstone, James: 64
Goodis, David: 115
Gordon, Leo: 158
Gow, Gordon: 205
Grahame, Gloria: 53, 57
Granger, Farley: 53, 138, 163
Granger, Stewart: 47, 49, 72
Grant, Cary: 49
Grant, Kathryn: 90
Green, Julien: 49
Greene, Graham: 49
Greer, Jane: 60
Griffith, David W.: 116
Guardino, Harry: 66, 180
Guarner, José Luis: 206
Gulager, Clu: 64

Haley, Bill: 42, 154, 155
Hall, Conrad: 179
Hammerstein II, Oscar: 146
Hammett, Dashiell: 45, 156
Hardy, Phil: 92
Hathaway, Henry: 84, 94, 113
Hawks, Howard: 60, 108, 124, 127, 158
Hawn, Goldie: 49
Hayes, Margaret: 167
Hayward, Susan: 84
Hegel, Georg W.F.: 114
Hehr, Addison: 163
Heisler, Stuart: 85
Hemingway, Ernest: 45, 60, 64, 65, 156
Henderson, Brian: 97, 98
Hepburn, Audrey: 107
Herrmann, Bernard: 145
Heston, Charlton: 85
Hickock, Dick: 179
Hill, Jack: 132
Hill, Walter: 39
Hiller, Arthur: 104
Hillier, Jim: 205
Himes, Chester: 123
Hitchcock, Alfred: 94, 111, 173
Hoarau, Albert-Patrick: 31
Hockney, David: 114
Holliday, John "Doc": 26, 87
Holliman, Earl: 88
Homes, Geoffrey (véase Mainwaring, Daniel)
Hoover, J. Edgar: 41
Hopper, Dennis: 87, 112, 115, 169
Hopper, Edward 111, 113, 114, 115
Houseman, John: 139
Hudson, Rock: 42, 120
Hughes, Dorothy B.: 60
Hughes, Howard: 60
Hugo, Victor: 185
Hunt, Marsha: 142
Hunter, Evan: 154
Hunter, Kim: 149
Hunter, Tab: 85
Hurtado, José Antonio: 123, 165, 205
Huston, John: 40, 45, 67, 76, 103, 108, 177
Huston, Walter: 26
Hyams, Peter: 146

Imbert, Gérard: 130, 136
Ireland, John: 143
Ives, Burl: 86

Jackson, Samuel L.: 67
Jagger, Dean: 171
Jewison, Norman: 122
Johnson, Lamont: 39
Johnson, Van: 49
Jones, Carolyn: 157
Jones, Shirley: 48
Jovovich, Milla: 135, 136
Jürgens, Curd: 55, 78

Kaminsky, Stuart M.: 206
Kaplan, E. Ann: 95, 98
Karlson, Phil: 5, 39, 41, 88, 89, 90, 91, 92, 156
Kaufman, Millard: 47
Kay, Beatrice: 175
Kazan, Elia: 51, 69, 161
Keaton, Dianne: 48, 107, 108, 111, 112
Kefauver, Carey Estes: 82, 83, 91, 92
Keighley, William: 175
Kennedy, Arthur: 31, 56, 161
Kennedy, John F.: 97, 183
Kenton, Stan: 155
Kiley, Richard: 60, 90, 151
King, Henry: 53, 84
King, Martin Luther: 97, 117, 122
Kinugasa, Teinosuke: 177
Kitano, Takeshi: 157
Knight, Shirley: 48
Koch, Howard: 83
Kohner, Susan: 97
Kramer, Stanley: 7, 41, 97
Krasner, Milton: 163
Kubrick, Stanley: 47, 48, 81, 100, 101, 104, 183

Lancaster, Burt: 32, 33, 35, 46, 64, 69, 70, 71, 72, 87, 110
Lane, Frankie: 87
Lang, Christa: 115, 206
Lang, Fritz: 53, 56, 65, 83, 84, 106, 115, 138, 139, 140, 143, 145, 149, 183
Lange, Dorothea: 185
Larch, John: 91
Laszlo, Ernest: 152
Latorre, José María: 83, 91, 165, 183, 205
Leachman, Cloris: 152
Lean, David: 48
Lee, Harper: 122
Lee, Robert E.: 20
Leith, Virginia: 167
Leone, Sergio: 85, 125, 126, 183
Leopold, Nathan: 172, 173
LeRoy, Mervyn: 158
Levin, Meyer: 173
Lewis, Joseph H.: 5, 91, 92, 138, 139, 157
Lewis, Sinclair: 45
Lincoln, Abraham: 122
Litvak, Anatole: 177
Loader, Jayne: 94
Loeb, Richard: 172, 173
Losey, Joseph: 33, 51, 117
Losilla, Carlos: 123, 165, 166, 183, 205
Louise, Tina: 87
Lourcelles, Jacques: 21
Lucas, George: 106
Lumet, Sidney: 99, 100, 103, 104
Lupino, Ida: 61, 62, 145
Lynch, David: 145, 153, 169

Mackenzie, Jack: 8
Madsen, Michael: 134
Mailer, Norman: 81
Mainwaring, Daniel: 60, 89, 91
Malone, Dorothy: 62
Mankiewicz, Joseph L: 97, 98, 177
Mann, Anthony: 5, 6, 7, 8, *23*, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 31, 51, 60, 82, 84, 86, 89, 91, 98, 106, 113, 114, 115, 119, 127, 130, 131, 135, 142, 143, 160, 161, 205, 206
Mann, Delbert: 100, 104
Mann, Michael: 61
Marks, Arthur: 132
Marshall, George: 73
Marvin, Lee: 10, 19, 32, 64, 65, 67, 80, 113, 167, 185
Martin, Adrian: 207
Mason, James: 48, 57
Maté, Rudolph: 94
Matthau, Walter: 61
Mature, Victor: 167
McCarthy, Cormac: 161
McCarthy, Joseph R.: 82, 83, 90, 96
McCarthy, Kevin: 62, 67
McDaniel, Hattie: 123
McDonald, Joe: 151
McGraw, Charles: 147
McGuire, Biff: 90
McIntire, John: 26, 91
McNally, Stephen: 26, 59, 167
McQueen, Steve: 60
Meeker, Ralph: 152
Melville, Herman: 161
Messiaen, J.C.: 206
Michon, Pierre: 115
Milestone, Lewis: 33, 67, 76, 77, 81
Milius, John: 127
Milland, Ray: 163
Miller, Eugene L.: 206
Mineo, Sal: 57, 169
Mitchum, Robert: 9, 56, 60, 72
Moix, Terenci: 168
Monaco, James: 108
Monroe, Marilyn: 151
Móntez, María: 45
Montiel, Sara: 70
Montgomery, Robert: 60
Morrow, Vic: 42, 155
Mulligan, Robert: 100, 101, 119, 121, 122
Muni, Paul: 175
Musil, Robert: 114

Naish, J. Carroll: 167
Narboni, Jean: 206
Navarro, Antonio José: 92, 123
Nelson, Ralph: 122
Nesbitt, Evelyn: 163, 164, 165
Nevins, Francis M.: 92
Newman, Paul: 48
Nicol, Alex: 161
Nietzsche, Friedrich W.: 173
Nixon, Richard: 41, 83
Nolan, Lloyd: 47
Noonan, Tom: 167

O'Brien, Edmond: 83, 94
O'Donnell, Cathy: 138
O'Keefe, Dennis: 142
O'Neal, Ryan: 43
O'Toole, Peter: 48
Oates, Warren: 161
Oliver, Jos: 206
Ortiz, Áurea: 164, 165
Osteen, Mark: 94, 98

Pacino, Al: 112
Page, Geraldine: 48
Paget, Debra: 47
Pahlevi, Reza: 98
Pakula, Alan J.: 101, 107
Palacios, Jesús: 92
Palance, Jack: 32, 34, 36, 71, 72, 85
Panahi, Jafar: 49
Parker, Charlie: 127
Parks, Gordon: 116, 117, 122, 132
Parrish, Robert: 39
Payne, John: 91
Peck, Gregory: 84
Peckinpah, Sam: 62, 69, 72, 81, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 112, 131, 133, 161, 206
Penn, Arthur: 54, 81, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 131
Perkins, Anthony: 26
Perry, Frank: 132
Peters, Jean: 150
Pickard, John M.: 85
Pirie, David: 92
Plummer, Christopher: 56
Poe, Edgar Allan: 111
Poitier, Sidney: 42, 97, *116*, 117, 120, 121, 122, 123, 155
Polanski, Roman: 183
Pollack, Sydney: 205
Polonsky, Abraham: 33, 51, 66, 76, 180
Post, Ted: 39, 127
Power, Tyrone: 84
Preminger, Otto: 83, 97, 121
Prince, Stephen: 205
Pulitzer, Joseph: 149
Pynchon, Thomas: 41

Quine, Richard: 7
Quinn, Anthony: 87

Rafelson, Bob: 108
Rafferty, Kevin: 94
Rafferty, Pierce: 94
Rancière, Jacques: 31
Ray, Nicholas: *4*, 5, 6, 7, 8, 27, 41, 43, 49, *50*, 51, 53, 54, 55, 56, 57, 74, 76, 77, 78, 84, 89, 91, 100, 101, 106, 107, 108, 112, 113, 114, 115, 130, 131, 135, 138, 139, 140, 141, 144, 145, 147, 149, 156, 168, 169, 182, 205, 206, 207
Ray, Susan: 206
Raymond, Paula: 49
Reagan, Ronald: 65
Reisch, Walter: 163
Remarque, Erich Maria: 81
Renoir, Jean: 33
Resnais, Alain: 94
Reynolds, Burt: 32, 39, 112
Reynolds, Debbie: 42
Rhodes, Harl: 177
Ritchie, Michael: 131
Ritt, Martin: 97, 99, 100, 103
Ritter, Thelma: 19, 150
Roberts, Bob: 76
Robertson, Cliff: 18, 109, 175
Robinson, Edward G.: 112, 175
Rockefeller, Nelson A.: 184
Rodgers, Richard: 146
Rodman, Howard (véase Simoun, Henri)
Roe, Guy: 8
Ronder, Paul: 94
Roman, Ruth: 78
Romero, George A.: 183
Rooney, Mickey: 157, 158
Roosevelt, Franklin D.: 76, 185
Rosenbaum, Jonathan: 207
Rossellini, Roberto: 145
Rossen, Robert: 33, 51, 76, 77, 81, 177, 180
Rossner, Judith: 45
Rowland, Roy: 83
Rubini, Antonio: 207
Rubio, Mónica: 123
Rudes, Jerome Henry: 206
Ryan, Robert: 18, 28, 51, 55, 71, 79, 145, 175

Saada, Nicolas: 27, 31
Santamarina, Antonio: 123
Sawtell, Paul: 8, 143
Sayles, John: 44
Schatzberg, Jerry: 106, 113, 205, 206
Schrader, Paul: 35, 92, 145
Schwartz, Nancy Lynn: 81
Scorsese, Martin: 38, 92, 106, 107, 108, 145, 164, 206
Scott, George C.: 14, 72
Scott, Randolph: 160
Seberg, Jean: 123
Seidl, Ulrich: 106
Server, Lee: 206
Sevilla, Carmen: 60
Shakespeare, William: 114, 161
Sherman, Vincent: 67
Sidney, Sylvia: 167
Siegel, Don: 5, 6, 38, 39, 41, 51, *58*, 59 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 71, 73, 75, 76, 83, 84, 91, 96, 106, 108, 109, 111, 112, 114, 119, 125, 126, 127, 128, 131, 156, 157, 158, 169, 180, 181, 182, 205, 206, 207
Silver, Alain: 207
Simmons, Jean: 47, 48, 107
Simoun, Henri: 66
Simsolo, Noël: 206
Siodmak, Robert: 40, 45, 60
Sirk, Douglas: 97, 168
Slide, Anthony: 92
Slocun, David J.: 205
Smith, Perry: 178, 179
Sontag, Susan: 94
Spielberg, Steven: 39, 106
Spillane, Mickey: 34
Stack, Robert: 18,
Stam, Robert: 134, 136
Stanwyck, Barbara: 19, 171
Steinbeck, John: 45, 185
Stevens, George: 53, 161
Stevens, Inger: 67
Stewart, James: 5, 24, 25, 26, 28, 31, 160, 161, 167
Stockwell, Dean: 173
Stone, Oliver: 41, 134
Strode, Woody: 71, 121, 122
Sturges, John: 39, 51, 87
Sullivan, Barry: 170
Swift, Jonathan: 134

Tamblyn, Russ: 47
Tarantino, Quentin: 67, 133, 134, 167
Taurog, Norman: 140
Tavernier, Bertrand: 205
Taylor, Sam: 146
Taylor, Robert: 47, 52, 72, 98
Thaw, Harry K.: 163, 164, 165
Thorpe, Richard: 73
Till, Emmett: 97
Tiomkin, Dimitri: 7
Tortolina, Piero: 207
Tourneur, Jacques: 60, 84
Towers, Constance: 175, 177
Travolta, John: 67
Trevor, Claire: 142
Truffaut, François: 33, 42, 108
Tucker, Larry: 177
Tuttle, Frank: 84

Ulmer, Edgar G.: 92

Veillon, Olivier-René: 205
Vertov, Dziga: 9
Vidal, Gore: 45
Vidor, King: 205

Wagner, Jean: 206
Wagner, Robert: 79
Wallach, Eli: 59
Warner, Jack L.: 127
Warren, Earl: 117
Walsh, Raoul: 67, 81, 135, 138, 139, 157, 175
Warren, Charles Marquis: 85
Wayne, John: 55, 61, 98, 111, 112, 115, 122, 127, 135, 136, 160
Weinrichter, Antonio: 92, 111
Weissmuller, Johnny: 121
Weld, Tuesta: 48
Welles, Orson: 5, 76, 173
Wellman, William A.: 76, 158
Wenders, Wim: 15, 106, 111, 113, 115
Wertham, Frederic: 91
Wharton, Edith: 164
Wheeler, Lyle: 163
White, Stanford: 163, 164, 165
Whitman, Stuart: 86
Whitmore, James: 66
Widmark, Richard: 41, 47, 66, 84, 91, 150, 180
Wilbur, Crane: 89, 91
Wilder, Billy: 95, 176
Will, David: 207
Williams, Johnny: 64
Williams, Tennessee: 45, 179
Williams, Tony: 206
Windsor, Marie: 147
Windust, Bretaigne: 175
Winner, Michael: 132
Wilson, Scott: 43
Wise, Robert: 159
Witney, William: 96
Wollen, Peter: 207
Woo, John: 136
Wood, Natalie: 57, 169
Wood, Robin: 107, 113, 115
Wright, Richard: 97
Wyler, William: 41, 140
Wynter, Dana: 62

Yordan, Philip: 161
Young, Collier: 61, 62
Young, Terence: 132
Young, Victor: 74

Zanuck, Darryl F.: 166
Zinnemann, Fred: 31, 73, 76, 161
Zunzunegui, Santos: 173